The copy filmed here has been reproduced thanks to the generosity of:

Université du Québec à Chicoutimi
Bibliothèque

The images appearing here are the best quality possible considering the condition and legibility of the original copy and in keeping with the filming contract specifications.

Original copies in printed paper cover re filmed beginning with the front cover and e ng on the last page with a printed or illustrated impression, or the back cover when appropriate. All other original copies are filmed beginning on the first page with a printed or illustrated impression, and ending on the last page with a printed or illustrated impression.

The last recorded frame on each microfiche shall contain the symbol ⟶ (meaning "CONTINUED"), or the symbol ▽ (meaning "END"), whichever applies.

Maps, plates, charts, etc., may be filmed at different reduction ratios. Those too large to be entirely included in one exposure are filmed beginning in the upper left hand corner, left to right and top to bottom, as many frames as required. The following diagrams illustrate the method:

L'exemplaire filmé fut reproduit grâce à la générosité de:

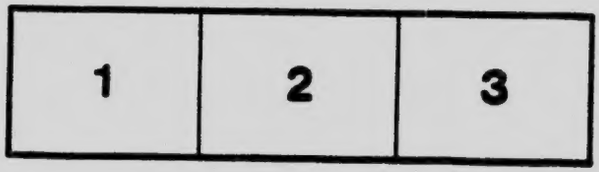
Université du Québec à Chicoutimi
Bibliothèque

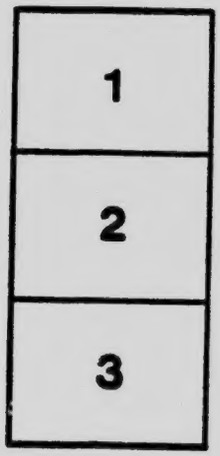
Les images suivantes ont été reproduites avec le plus grand soin, compte tenu de la condition et de la netteté de l'exemplaire filmé, et en conformité avec les conditions du contrat de filmage.

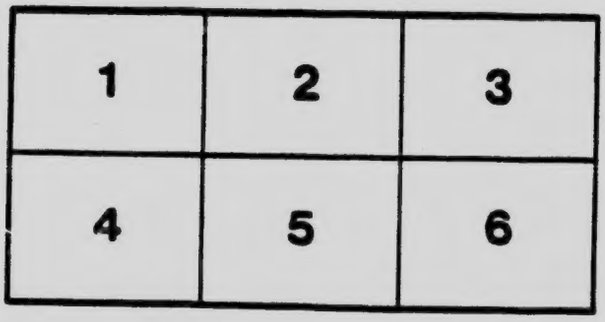
Les exemplaires originaux dont la couverture en papier est imprimée sont filmés en commençant par le premier plat et en terminant soit par la dernière page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration, soit par le second plat, selon le cas. Tous les autres exemplaires originaux sont filmés en commençant par la première page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration et en terminant par la dernière page qui comporte une telle empreinte.

Un des symboles suivants apparaîtra sur la dernière image de chaque microfiche, selon le cas: le symbole ⟶ signifie "A SUIVRE", le symbole ▽ signifie "FIN".

Les cartes, planches, tableaux, etc., peuvent être filmés à des taux de réduction différents. Lorsque le document est trop grand pour être reproduit en un seul cliché, il est filmé à partir de l'angle supérieur gauche, de gauche à droite, et de haut en bas, en prenant le nombre d'images nécessaire. Les diagrammes suivants illustrent la méthode.







THÉORIE MUSICALE

SPÉCIALEMENT DÉDIÉE

AUX

JEUNES PIANISTES

PAR

S. M. de S. M.

TROISIÈME ÉDITION

NEUVIÈME MILLE

" N'ayez pas peur des mots : Théorie, harmonie, etc. Ils vous souriront si vous leur en faites autant."

(Schumann.)

EDMOND ARCHAMBAULT: Dépositaire Général

312-314, Ste-Catherine, Est

MONTRÉAL, CAN.

1916

J. G. YON,
IMPORTATEUR DE MUSIQUE
ET D'INSTRUMENTS
936 RUE ST. DENIS
MONTREAL

COLLECTION DUBUC
DON DE M. ANTOINE DUBUC A L'UQAC
CHICOUTIMI 10 FEVRIER 1971

Copyright, 1911, by S. M. de S. M.
du Pensionnat Saint-Louis de
Gonzague, (Montréal).

MT
7
S111
1916

TOUS DROITS RÉSERVÉS

Bibliothèque
A CHICOUTIMI
75439

Imprimé au DEVOIR, 43, rue Saint-Vincent, Montréal, Can.

Marthe Dubuc

PRÉFACE

L'enseignement complet, à souhait, mais sans surcharge, d'une matière est toujours un problème de solution délicate.

Il faut donc faire bon accueil à tout ouvrage qui marque une étape dans la pédagogie.

Telle est bien, croyons-nous, "*la Théorie Musicale*" qui se présente actuellement.

Sous un format modeste et plutôt restreint, elle offre aux amateurs d'érudition musicale,—**aux fervents du piano spécialement,** — un fonds de connaissances techniques dont la précieuse acquisition exigerait la lecture d'ouvrages divers et dispendieux.

Un commerce assidu avec ce petit manuel saura familiariser avec le vocabulaire spécial de la musique; il donnera plus de **justesse** et de **précision** aux **notions** parfois un peu confuses, fruits d'un enseignement hâtif et superficiel.

Successivement, en chapitres courts mais substantiels, sont abordées les questions de **mesure,** de **rythme,** de **nuancé,** de **phrasé,** d'**expression,** d'**intervalles, d'accords** et d'**harmonie.**

Il faut, pour leur nouveauté et leur méritoire originalité, signaler les deux dernières parties de ce consciencieux travail et en féliciter l'auteur.

Il y est traité,—pour la première fois probablement, avec pareille compétence et précision de détails,— de l'usage des différentes pédales au piano et aussi des effets de sonorité à tirer de cet instrument réputé peu chantant.

Pour nombre de lecteurs, ces pages seront une véritable révélation; pour la plupart, une étude appliquée de ces chapitres deviendra la source de jouissances artistiques de l'ordre le plus élevé.

Grâce à ces judicieuses directions, le piano, relégué parfois au rang d'instrument "de conversation" pourra plus légitimement aspirer au titre de "**soliste**" que lui ont définitivement conquis les Thalberg, les Liszt, les Rubinstein et autres virtuoses.

Il faut donc, pour le plus grand profit de l'art pianistique, souhaiter à la nouvelle *Théorie Musicale* une prompte et large diffusion.

Elle remplacera avec profit le Manuel similaire de Danhauser, moins complet sous un format plus lourd et de maniement moins commode avec son questionnaire à part. C'est avec une très légitime fierté que les intéressés accueilleront cet ouvrage du "**terroir**" qui témoigne d'une grande science et conscience musicale et artistique. Il est destiné, nous n'en voulons pas douter, à donner un véritable essor à cette "**tant gaie science qu'est la musique.**"

C. H. LEFEBVRE, S. J.,
Maître de Chapelle au Gésu.

Montréal, 19 Septembre 1911.

TABLE DES MATIÈRES

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

Notions préliminaires 1
Des voix 2
Des instruments 3
Du son 6
Mélodie et rythme 6

PREMIÈRE PARTIE

SIGNES PRINCIPAUX DE NOTATION MUSICALE.

Signes de notation musicale 9
Notes et portée 9
Clés 10
Disposition des notes sur la portée 11
Etude de la clé de sol, 2me ligne 11
De la ligne d'octave 12
Etude de la clé de fa, 4me ligne 13
Etude de la clé de fa, 3me ligne 14
Etude des clés d'ut 14
Du diapason 15
Figures des notes : nom, durée 16
Echelle musicale 16
Des silences 17
Des signes d'altération 19
Dièses, bémols 20
Notes pointées 21
Silences pointés 22
Du double-point 22
De la liaison 23

DEUXIÈME PARTIE

MESURE — RYTHME — NUANCES — SIGNES DIVERS.

De la mesure 27
Manière de battre la mesure 28
Du comptage 29
Mesures simples. — Mesures composées 29
Temps forts et temps faibles 32
De l'accentuation et des divers accents 32

Des divisions régulières et irrégulières des temps 33
Mesures artificielles ou irrégulières 35
De la double-barre 36
Du métronome 36
Du mouvement 37
Du rythme 38
Des nuances 40
Signes divers 40

TROISIÈME PARTIE

INTERVALLES — MODALITÉ — TONALITÉ.

Des intervalles 45
Ton et demi-ton 46
Qualification des intervalles 46
Moyen rapide de trouver un intervalle 47
Renversement des intervalles 47
De l'enharmonie 48
Modes. — Notes modales 50
Notes tonales 50
Genres 51
Comma 52
Tempérament 52
Tonalité et gamme 52
Degrés de la gamme 53
Gammes diatoniques 53
Tétracordes 56
Gammes mineures 57
Gammes relatives 58
De la manière de trouver la tonique des gammes . . . 59
Gamme chromatique 59
Gammes enharmoniques 60
Manière de trouver le ton d'un morceau de musique . . 61
De la modulation 61
Tons voisins 62

QUATRIÈME PARTIE

DE LA TRANSPOSITION — DU PHRASÉ DES ORNEMENTS.

De la transposition 65
Transposition par les clés 66
Manière de trouver la clé à employer 67
De la transposition synonyme 68

Du phrasé 68
Eléments du phrasé 69
Rythme phraséologique 71
Des ornements 72
De l'appogiature 73
Du mordant 74
Du trille 75
Du port-de-voix 76
Du groupe ou *grupetto* 76
Du trémolo 77
De la fioriture 78
De l'expression et du style 78

CINQUIÈME PARTIE

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES D'HARMONIE.

Répartition des intervalles en consonances et en dissonances . 83
Des accords 83
De la position des accords 84
Accords de trois sons 84
Accords de quatre sons 85
Accords de cinq sons 86
Succession des accords 87
Cadences 88
Résolution des accords 90

SUPPLÉMENT

Des différentes pédales du piano 93
De la grande pédale 93
De la petite pédale ou pédale sourdine 97
Combinaison des deux pédales 98
De la pédale tonale 98
De la sonorité du piano. 99
Des divers procédés du toucher 100
Du *legato* 100
Du portamento 101
Du staccato 101
Du martellato 102

APPENDICE

Conseils aux jeunes pianistes 103

NOTIONS PRÉLIMINAIRES

D.—Qu'est-ce que la musique?

R.—La musique est un art qui a pour but d'impressionner par la combinaison des sons.

D.—En quoi consiste l'art de la musique?

R.—Dans sa puissance d'émotion.

D.—La musique est-elle une science?

R.—Oui, et elle consiste dans la théorie, l'harmonie, le contrepoint, la fugue et l'instrumentation.

D.—En combien de parties divise-t-on la théorie musicale?

R.—En deux parties distinctes : 1° la partie pratique : solfège; 2° la partie théorique : théorie musicale.

D.—En quoi consiste la partie pratique du solfège, ou plutôt qu'est-ce que solfier?

R.—Solfier, c'est chanter en nommant les notes que l'on chante.

D.—Qu'est-ce que la théorie musicale?

R.—C'est l'étude des signes et des lois au moyen desquels on apprend à lire, à écrire et à calculer les sons musicaux.

D.—Qu'est ce que l'harmonie?

R.—L'harmonie est l'art de former des accords et de les enchaîner.

D.—Qu'est-ce que le contrepoint?

R.—Le contrepoint est un genre de composition musicale. Contrairement à l'harmonie qui a pour but matériel l'accord, le contrepoint a, pour matière, la note. Il associe une note à une autre ou à plusieurs, et tient compte surtout de l'intervalle. Le contrepoint a sa plus haute expression dans la fugue, qui en résume en quelque sorte toute la science.

D.—En combien de parties peut-on écrire le contrepoint?

R.—De deux à huit parties.

D.—Qu'est-ce que la fugue?

R.—C'est une composition à deux ou à plusieurs parties vocales ou instrumentales, basée sur l'imitation d'un sujet ou thème.

D.—Qu'est-ce que l'instrumentation?

R.—C'est l'art d'écrire pour les différents instruments de l'orchestre pris isolément ou comme ensemble.

D.—Y a-t-il différentes espèces de musique?

R.—Oui, il y a la musique vocale, exécutée par des voix, et la musique instrumentale, exécutée par des instruments.

DES VOIX.

D.—Combien y a-t-il de genres de voix?

R.—Il y a deux genres de voix : les voix de femmes ou d'enfants et les voix d'hommes.

D.—Quelle différence y a-t-il entre les voix de femmes ou d'enfants et les voix d'hommes.

R.—Les voix de femmes ou d'enfants sont plus aiguës d'une octave que les voix d'hommes.

D.—Comment divise-t-on les voix d'hommes?

R.—En voix de ténor, qui sont les voix élevées, et en voix de basse, qui sont les voix graves. Il y a aussi une voix intermédiaire, appelée baryton.

D.—Comment divise-t-on les voix de femmes ou d'enfants?

R.—Les voix de femmes ou d'enfants se divisent en voix de soprano pour les voix élevées, et en voix de contralto qui sont les voix graves. La voix intermédiaire est le mezzo-soprano.

D.—Qu'est-ce que le quatuor vocal?

R.—La réunion des quatre voix : Soprano, contralto, ténor et basse.

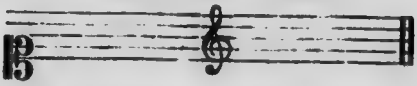
D.—Quel nombre de notes successives l'étendue de chaque voix embrasse-t-elle ordinairement?

R.—De onze à treize sons.

D.—Quelles clés devrait-on employer pour les voix?

R.—Pour le soprano et le mezzo-soprano.

Ut 1re ligne ou *sol* 2me ligne

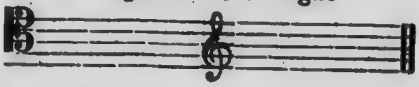


Pour le contralto.

Ut 3me ligne ou *sol* 2me ligne

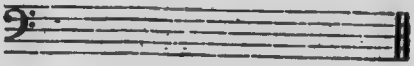
Pour le 1er ténor.
Pour le 2me ténor.

Ut 4me ligne ou *sol* 2me ligne



Pour le baryton.
Pour la basse.

Fa 4me ligne



D.—Quelle remarque peut-on faire sur la musique écrite en clé de *sol* et chantée par des voix d'hommes?

R.—Toute musique écrite en clé de *sol* et chantée par des voix d'hommes est entendue à une octave au-dessous de la notation.

D.—Qu'est-ce qu'un chœur à voix égales?

R.—C'est un chœur composé seulement de voix d'hommes ou seulement de voix de femmes.

D.—Qu'est-ce qu'un chœur à voix mixtes ou à voix inégales?

R.—C'est un chœur composé de voix d'hommes et de voix de femmes.

D.—Donnez une classification des voix en général.

R.—Les voix se classent en allant du grave à l'aigu dans l'ordre suivant : **basse-taille** ou simplement **basse, baryton, ténor, haute-contre** *(voix plus rare)*, **contralto, mezzo-soprano, soprano, soprano aigu.**

D.—Qu'est-ce que chanter à l'unisson.

R.—C'est, dans un chœur, lorsque toutes les voix chantent la même note.

DES INSTRUMENTS.

D.—Comment classe-t-on les instruments?

R.—Comme suit : 1° les instruments à cordes; 2° les instruments à vent; 3° les instruments à percussion.

D.—Qu'est-ce que les instruments à cordes?

R.—Ce sont des instruments dont le son est produit par des cordes tendues, mises en vibration.

D.—Nommez les principaux instruments à cordes?

R.—Le piano, le violon, le violoncelle, la contre-basse, la harpe, etc.

D.—Y a-t-il différents procédés pour mettre les instruments à cordes en vibration?

R.—Oui, dans le piano, par exemple, le son est mis en vibration par l'action d'un marteau qui vient frapper les cordes, c'est ce qu'on appelle un instrument à cordes frappées.

D.—Qu'est-ce que le piano?

R.—Un instrument à cordes et à clavier.

D.—Quand et par qui le piano fut-il inventé?

R.—Au commencement du XVIIIme siècle, simultanément dans trois endroits différents : à Florence, par Cristofari, (1711); à Paris, par Marius, (1716); en Allemagne, par Schroëter, (1717).

D.—Quels sont les instruments prédécesseurs du piano?

R.—Ce sont le clavicorde, la virginale, l'épinette et le clavecin.

D.—Quelle est l'étendue de l'échelle du piano?

R.—Les plus récents atteignent sept octaves et un tiers.

D.—Combien le piano affecte-t-il de formats?

R.—Comme forme extérieure, il y a trois genres de piano : le piano carré, qui tend à disparaître, le piano droit et le piano à queue.

D.—Qu'est-ce que le violon?

R.—C'est un instrument à cordes et à archet.

D.—Comment le son est-il produit dans le violon?

R.—Par le frottement de l'archet sur les cordes. On emploie le même procédé pour l'alto, le violoncelle et la contre-basse.

D.—Quand le violon fut-il inventé?

R.—Au XVIme siècle.

D.—Qu'est-ce que l'alto?

R.—L'alto est un violon d'un plus grand format que le violon ordinaire. Il a des sons plus graves. Aussi l'écrit-on avec la clé d'*ut troisième ligne.*

D.—Qu'est-ce que le violoncelle?

R.—Le violoncelle, appelé autrefois viole de gambe, est un très grand violon accordé à l'octave basse de l'alto.

D.—Quelles clés emploie-t-on dans la musique de violoncelle?

R.—Les clés de *fa*, d'*ut quatrième ligne* et la clé de *sol.*

D.—Qu'est-ce que la contre-basse.

R.—Un énorme violoncelle. Sa sonorité est la plus grave de tous les instruments à cordes. On emploie la clé de *fa quatrième ligne*, mais les sons se trouvent toujours une octave plus bas que les notes écrites.

D.—Qu'est-ce que la harpe?

R.—C'est un instrument de forme triangulaire à cordes inégales. On obtient le son en pinçant les cordes graves avec la main gauche et les cordes hautes avec la main droite.

D.—Quelle est l'étendue et comment notez-vous la musique de harpe?

R.—Son étendue est de cinq octaves. On note sa musique sur deux portées exactement comme la musique de piano.

D.—Nommez quelques instruments à vent.

R.—La flûte, la petite flûte, le hautbois, le cor anglais, la clarinette, le basson, le cor, la trompette, le trombone, etc.

D.—Pourquoi les appelle-t-on instruments à vent?

R.—Parce que le son se produit par une colonne d'air mise en vibration.

D.—Qu'est-ce que l'orgue?

R.—Un instrument à vent qui remonte à la plus haute antiquité,

puisque Tertullien en faisait la description au IIme siècle, et, qu'en 660, le pape Vitalien en consacrait solennellement l'usage dans l'Eglise catholique.

D.—Quels sont les éléments constitutifs de l'orgue?

R.—L'orgue est d'abord composé de tuyaux de différentes dimensions alimentés au moyen de soufflets. Il y a aussi un ou plusieurs claviers, des registres, un pédalier et différentes pédales pour ouvrir ou fermer ces registres, appelées pédales de combinaison.

D.—Qu'entendez-vous par instruments dits : à percussion?

R.—Ce sont des instruments qui marquent les accents du rythme.

D.—Nommez quelques instruments dits à percussion?

R.—Les timbales, tambour, grosse caisse, triangles, cymbales.

D.—Qu'est-ce qu'une fanfare?

R.—Une réunion de musiciens se servant exclusivement d'instruments de cuivre.

D.—Qu'appelle-t-on harmonie?

R.—Une réunion de musiciens se servant d'instruments à vent, en bois et en cuivre et d'instruments dits à percussion?

D.—Qu'est-ce qu'un orphéon?

R.—Une réunion de chanteurs qui exécutent des chœurs sans accompagnement.

D.—Qu'est-ce qu'une symphonie?

R.—La réunion de tous les instruments, tels que les instruments à cordes, à vent et de percussion. Pour désigner ce genre de musique on emploie plutôt le mot : orchestre ou orchestre symphonique.

D.—Quels sont les instruments qui peuvent faire entendre des mélodies?

R.—Le violon, le violoncelle, la flûte, la trompette. Une voix seule ne peut faire entendre que des mélodies.

D.—Quels sont les instruments qui peuvent faire entendre des harmonies?

R.—Les pianos, les orgues, les orchestres, les chœurs peuvent faire entendre des harmonies.

D.—Qu'est-ce que la musique de chambre.

R.—On entend par musique de chambre, les œuvres exécutées par un petit nombre d'instruments : solos, trios, quatuors, quintettes, etc., pour instruments à archet ou à vent, avec ou sans piano. (D'après Riemann).

D.—Qu'est-ce que la musique d'ensemble.

R.—Une musique écrite pour plusieurs voix ou plusieurs instruments, ou pour des voix et des instruments réunis.

DU SON.

D.—Qu'appelez-vous son?

R.—Un bruit résonnant et appréciable à l'oreille.

D.—Combien y a-t-il de régions dans l'échelle des sons?

R.—Il y en a trois : celle de l'**aigu**, celle du **médium** et celle du **grave**.

D.—Quelles sont les qualités du son?

R.—Le son possède trois qualités principales : l'intonation, l'intensité et le timbre.

D.—Qu'est-ce que l'intonation du son?

R.—C'est le degré d'élévation ou de gravité des sons.

D.—Qu'est-ce que l'intensité du son?

R.—C'est le degré de force donné à un son.

D.—Qu'est-ce que le timbre du son?

R.—Le timbre est la nature même de la voix ou de l'instrument, leur qualité propre.

MÉLODIE ET RYTHME.

D.—Qu'est-ce que la mélodie?

R.—La mélodie est une succession de sons formant un air agréable.

D.—Qu'est ce que le rythme?

R.—Le rythme, en général, est la proportion dans la durée des sons.

PREMIÈRE PARTIE

SIGNES PRINCIPAUX DE NOTATION MUSICALE

La musique est, comme les belles lettres, un moyen d'élever notre esprit, de lui faire goûter la saveur du bon et du beau jusqu'à la Bonté et la Beauté suprêmes, c'est-à-dire jusqu'à Dieu.

Amédée GASTOUÉ.

SIGNES DE NOTATION MUSICALE

D.—Quels sont les signes principaux employés pour écrire la musique?

R.—Ce sont : la portée, les clés, les notes, les figures de notes, les silences, les altérations, le point et la liaison.

NOTES ET PORTÉE.

D.—Comment représente-t-on les sons?

R.—Au moyen de signes appelés notes.

D.—Combien y a-t-il de noms de notes?

R.—Sept.

D.—Nommez-les.

R.—**Ut** ou **do, ré, mi, fa, sol, la, si.**

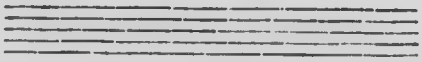
D.—Où place-t-on les notes?

R.—Sur la portée.

D.—Qu'est-ce que la portée?

R.—La portée est la réunion de cinq lignes horizontales et de quatre interlignes.

Portée



D.—Comment compte-t-on les lignes et les interlignes de la portée?

R.—De bas en haut.

D.—Qu'appelle-t-on lignes auxiliaires, supplémentaires ou additionnelles?

R.—De petites lignes placées au-dessus ou au-dessous de la portée pour en augmenter l'étendue.

D.—Combien emploie-t-on de portées dans la musique de piano, d'orgue et de harpe?

R.—Deux.

D.—Comment appelez-vous le signe qui sert à les relier?

R.—Accolade qui se fait ainsi : {

CLÉS.

D.—Qu'est-ce qu'une clé?

R.—C'est un signe représentant une note, lequel se place au commencement de la portée pour indiquer le nom des notes.

D.—Combien y a-t-il de figures de clé?

R.—Il y en a trois : la clé de **sol** qui indique la note **sol**; la clé de **fa** qui indique la note **fa**; et la clé d'**ut** qui indique la note **ut**.

D.—Que fait chaque clé posée en tête de la portée?

R.—Elle donne son nom à la note placée sur la même ligne qu'elle.

D.—Sur quelles lignes pose-t-on la clé de sol?

R.—Sur la deuxième ligne de la portée. (1)

Clé de Sol 2me ligne

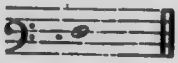
Ex :

D.—Sur quelles lignes pose-t-on la clé de fa?

R.—Sur la troisième et la quatrième ligne de la portée.

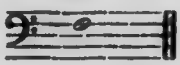
Fa

Clé de fa 3me ligne



Fa

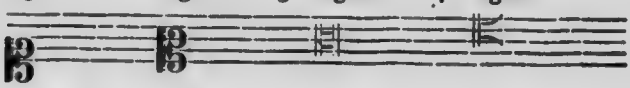
Clé de fa 4me ligne



D.—Sur quelles lignes pose-t-on la clé d'ut?

R.—Sur la première, la deuxième, la troisième et la quatrième ligne de la portée.

Clé d'ut, 1re ligne. Clé d'ut, 2me ligne. Clé d'ut, 3me ligne. Clé d'ut, 4me ligne.



(2)

D.—Pourquoi emploie-t-on un si grand nombre de clés?

R.—C'est afin d'éviter un trop grand emploi de lignes supplémentaires.

(1) Autrefois on la plaçait aussi sur la premiere ligne de la portée.

(2) Voyez les différentes manières de faire la clé d'ut.

D.—Quelles sont les clés en usage dans la musique de piano?

R.—La clé de **sol** deuxième ligne et la clé de **fa** quatrième ligne.

D.—Quand emploie-t-on la clé d'ut?

R.—La clé d'ut s'emploie pour les sons intermédiaires. On s'en sert plus spécialement dans la musique d'église, c'est-à-dire dans le plain-chant.

D.—N'emploie-t-on pas aussi d'autres clés dans le plain-chant?

R.—Oui, on se sert aussi de la clé de **fa** quatrième ligne, mais surtout de la clé de **fa** troisième ligne.

DE LA DISPOSITION DES NOTES SUR LA PORTÉE.

Étude de la clé de Sol, deuxième ligne.

D.—A quoi sert la clé de sol?

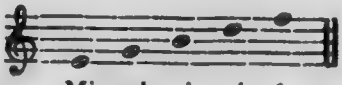
R.—A noter les sons aigus.

D.—Puisque la clé donne son nom à la note placée sur la même ligne qu'elle, comment nommez-vous la deuxième ligne de la portée, en clé de sol, deuxième ligne?

R.—**Sol.**

D.—Nommez les notes placées sur les cinq lignes de la portée.

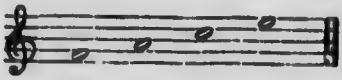
R.—**Mi, sol, si, ré, fa.**



Mi, sol, si, ré, fa.

D.—Nommez les notes placées dans les quatre interlignes de la portée.

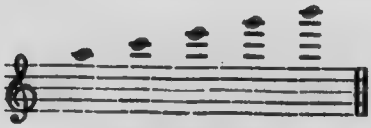
R.—**Fa, la, do, mi.**



Fa, la, do, mi.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes supérieures à la portée.

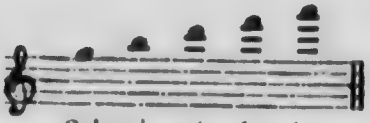
R.—**La, do, mi, sol, si.**



La, do, mi, sol, si.

D.—**Nommez les notes placées dans les interlignes supérieurs à la portée.**

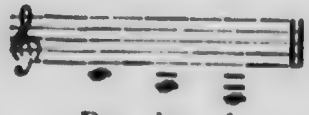
R.—**Sol, si, ré, fa, la.**



Sol, si, ré, fa, la.

D.—**Nommez les notes placées sur les lignes inférieures à la portée.**

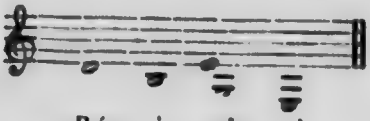
R.—**Do, la, fa.**



Do, la, fa.

D.—Nommez les notes placées dans les interlignes inférieurs à la portée.

R.—**Ré, si, sol, mi.**



Ré, si, sol, mi.

DE LA LIGNE D'OCTAVE.

D.—Peut-on augmenter indéfiniment le nombre de lignes supplémentaires?

R.—Non, pour éviter un trop grand nombre de lignes supplémentaires, on se sert de la ligne d'octave.

D.—Qu'est-ce que la ligne d'octave?

R.—La ligne d'octave est le signe 8va suivi de points. *Ex.* 8va.....:

D.—Quel est l'effet de la ligne d'octave?

R.—La ligne d'octave a pour effet de faire exécuter le passage ainsi signalé une octave supérieure à celle où il est écrit.

D.—Donnez la signification de 8va bassa que l'on rencontre aussi quelquefois?

R.—8va bassa, signifie que le passage signalé doit être exécuté à l'octave inférieure à celle où il est écrit.

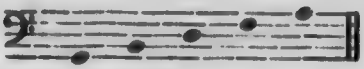
D.—N'y a-t-il pas un signe qui rétablit les notes à leur place réelle?

R.—Oui, on écrit généralement le mot : *loco* au bout de la ligne d'octave.

Étude de la clé de Fa, quatrième ligne.

D.—A quoi sert la clé de fa?
R.—A noter les sons graves.
D.—Nommez les cinq lignes de la portée.

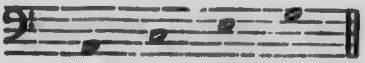
R.—**Sol, si, ré, fa, la.**



Sol, si, ré, fa, la.

D.—Nommez les interlignes de la portée.

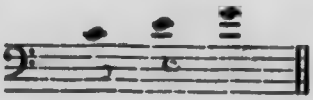
R.—**La, do, mi, sol.**



La, do, mi, sol.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes supplémentaires au-dessus de la portée.

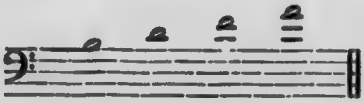
R.—**Do, mi, sol.**



Do, mi, sol.

D.—Nommez les notes placées dans les interlignes supplémentaires au-dessus de la portée.

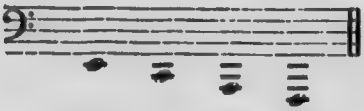
R.—**Si, ré, fa, la.**



Si, ré, fa, la.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes inférieures à la portée.

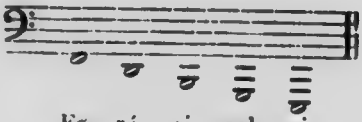
R.—**Mi, do, la, fa.**



Mi, do, la, fa.

D.—Nommez les interlignes inférieurs à la portée.

R.—**Fa, ré, si, sol, mi.**



Fa, ré, si, sol, mi.

Étude de la clé de Fa, troisième ligne.

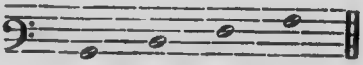
D.—Nommez les notes placées sur les cinq lignes de la portée.

R.—**Si, ré, fa, la, do.**

Si, ré, fa, la, do.

D.—Nommez les notes-placées dans les quatre interlignes.

R.—**Do, mi, sol, si.**



Do, mi, sol, si.

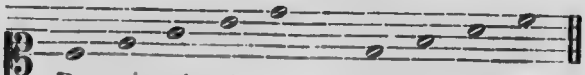
Étude des clés d'Ut.

D.—A quoi sert la clé d'ut?

R.—A noter les sons moyens.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes et dans les interlignes de la portée en clé d'ut, 1re ligne.

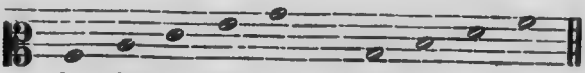
R.—Les notes sur les lignes sont : **do, mi, sol, si, ré,** et dans les interlignes : **ré, fa, la, do.**



Do, mi, sol, si, ré. Ré, fa, la, do.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes et dans les interlignes de la portée en clé d'ut, 2me ligne.

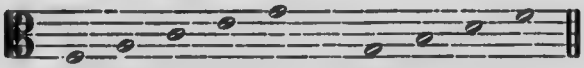
R.—Les notes sur les lignes sont : **la, do, mi, sol, si,** et dans les interlignes : **si, ré, fa, la.**



La, do, mi, sol, si. Si, ré, fa, la.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes et dans les interlignes de la portée en clé d'ut, 3me ligne.

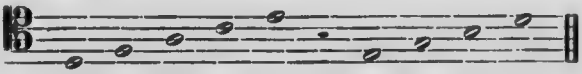
R.—Les notes sur les lignes sont : **fa, la, do, mi, sol;** et dans les interlignes : **sol, si, ré, fa.**



Fa, la, do, mi, sol. Sol, si, ré, fa.

D.—Nommez les notes placées sur les lignes et dans les interlignes de la portée en clé d'ut, 4me ligne.

R.—Les notes sur les lignes sont : **ré, fa, la, do, mi;** et dans les interlignes : **mi, sol, si, ré.**



Ré, fa, la, do, mi. Mi, sol, si, ré.

D.—Au moyen des différentes clés, dites sur quelle ligne ou dans quel interligne sera placé le *la* du diapason?

R.—En clé de sol 1re ligne, le *la* sera dans le 1er interligne.
En clé de sol 2me ligne, le *la* sera dans le 2me interligne.
En clé d'ut 1re ligne, le *la* sera dans le 3me interligne.
En clé d'ut 2me ligne, le *la* sera dans le 4me interligne.
En clé d'ut 3me ligne, le *la* sera dans le 1er interligne, au-dessus de la portée.
En clé d'ut 4me ligne, le *la* sera dans le 2me interligne, au-dessus de la portée.
En clé de fa 3me ligne, le *la* sera dans le 3me interligne, au-dessus de la portée.
En clé de fa 4me ligne, le *la* sera dans le 4me interligne, au-dessus de la portée.

DU DIAPASON.

D.—Qu'est-ce que le diapason?

R.—C'est un petit instrument en acier qui sert à contrôler la hauteur absolue du son.

D.—Quelle note donne le diapason?

R.—Le *la*, deuxième interligne de la portée, en clé de *sol*.

ÉCHELLE MUSICALE.

D.—Qu'est-ce que l'échelle musicale?

R.—C'est la réunion de tous les sons appréciables à l'oreille.

D.—En combien de parties divise-t-on l'échelle musicale?

R.—En trois parties principales, chacune de ces parties prend le nom de registre. Le registre du grave, du médium et le registre de l'aigu.

FIGURES DES NOTES : Nom, durée.

D.—La durée des notes est-elle toujours la même?

R.—Non, elle varie selon la forme ou la figure que l'on donne aux notes

D.—Combien y a-t-il de figures, de valeurs de notes?

R.—Il y en a sept.

D.—Nommez-les.

R.—La **ronde**, la **blanche**, la **noire**, la **croche**, la **double-croche**, la **triple-croche** et la **quadruple-chroche**.

D.—Que vaut chaque figure ou valeur de notes?

R.—Chaque figure ou valeur de notes vaut la moitié de celle qui la précède, ou le double de celle qui la suit.

D.—Dites la valeur de chaque figure?

R.—La ronde vaut deux blanches, la blanche vaut deux noires, la noire vaut deux croches, la croche vaut deux doubles-croches, la double-croche vaut deux triples-croches, la triple-croche vaut deux quadruples-croches.

D.—Donnez la valeur de la ronde?

R.—La ronde vaut : deux blanches, quatre noires, huit croches, seize doubles-croches, trente-deux triples-croches et soixante-quatre quadruples-croches.

D.—Donnez la valeur de la blanche?

R.—La blanche qui n'est que la moitié de la ronde, vaut : deux noires, quatre croches, huit doubles-croches, seize triples croches et trente-deux quadruples-croches.

D.—Donnez la valeur de la noire?

R.—La noire ou moitié de la blanche et quart de la ronde, vaut : deux croches, quatre doubles-croches, huit triples-croches et seize quadruples-croches.

D.—Donnez la valeur de la croche?

R.—La croche ou moitié de la noire, le quart de la blanche et le

huitième de la ronde, vaut : deux doubles-croches, quatre triples-croches et huit quadruples-croches.

D.—**Donnez la valeur de la double-croche?**

R.—**La double-croche** ou moitié de la croche, quart de la noire, huitième de la blanche, seizième de la ronde, vaut : deux triples-croches et quatre quadruples-croches.

D.—Donnez la valeur de la triple-croche?

R.—La triple-croche ou moitié de la double-croche, quart de la croche, huitième de la noire, seizième de la blanche et trente-deuxième de la ronde, vaut : deux quadruples-croches.

D.—Combien la ronde vaut-elle de croches?

R.—Huit.

D.—Combien faut-il de croches pour une blanche?

R.—Quatre.

D.—Combien une blanche vaut-elle de triples-croches?

R.—Seize.

D.—Quelle est la figure de note équivalant au quart de la blanche?

R.—C'est la croche.

D.—Quelle est la figure de note équivalant au seizième de la noire?

R.—C'est la quadruple-croche.

DES SILENCES.

D.—Qu'est-ce qu'un silence?

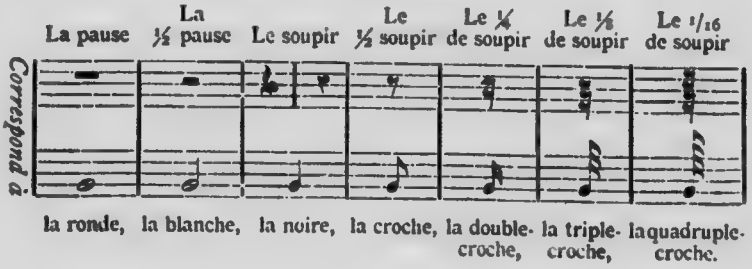
R.—Un silence est un signe qui indique l'interruption des sons.

D.—Combien y a-t-il de silences et quels sont-ils?

R.—Il y a sept silences : la **pause**, la **demi-pause**, le **soupir**, le **demi-soupir**, le **quart de soupir**, le **huitième de soupir** et le **seizième de soupir.**

D.—A quoi correspond la valeur de chacun des sept silences?

R.—A la valeur des sept figures de notes.



D.—Quel est le silence correspondant à la ronde?
R.—C'est la pause.

D.—Quel est le silence correspondant à la noire?
R.—Le soupir.

D.—Quel est le silence correspondant à la double-croche et à la blanche?

R.—Le quart de soupir à la double-croche et la demi-pause à la blanche.

D.—Combien faut-il de soupirs pour une pause?
R.—Quatre.

D.—Combien la demi-pause vaut-elle de huitièmes de soupir?
R.—Seize.

D.—Quel est le silence ayant la même valeur qu'une croche?
R.—Le demi-soupir.

D.—Quelle est la figure de note ayant la même valeur que le quart de soupir?
R.—La double-croche.

D.—Combien faut-il de soupirs pour deux rondes?
R.—Huit.

D.—Combien faut-il de noires pour une pause?
R.—Quatre.

D.—Combien faut-il de doubles-croches pour trois blanches?
R.—Vingt-quatre.

D.—N'y a-t-il pas des silences d'une plus longue durée que la pause?
R.—Oui, il y a les bâtons de deux pauses et de quatre pauses.

D.—A quoi correspond le bâton de deux pauses?
R.—A la valeur de deux rondes.

D.—A quoi correspond le bâton de quatre pauses?
R.—A la valeur de quatre rondes.

Bâton de deux pauses

Bâton de quatre pauses

D.—Quelle figure de silence emploie-t-on habituellement pour remplacer une mesure qui manque?
R.—La **pause**, mais cette coutume n'est ni théorique, ni logique, il faudrait plutôt mettre le silence correspondant à l'unité de mesure.

D.—Lorsqu'il y a un grand nombre de mesures en silence, comment les indique-t-on?

R.—Lorsqu'il y a un grand nombre de mesures en silence, on place sur la portée le signe suivant, surmonté du chiffre indiquant le nombre de mesures en silence.

DES SIGNES D'ALTÉRATION.

D.—Qu'appelle-t-on signes d'altération, signes altératifs, signes accidentels ou accidents?

R.—Des signes placés à gauche de la note pour indiquer qu'il faut altérer le son de cette note.

D.—Combien y a-t-il de signes altératifs et quels sont-ils?

R.—Il y a trois signes altératifs : le **dièse**, le **bémol** et le **bécarre.**

D.—Qu'est-ce que le dièse?

R.—C'est un signe qui hausse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

D.—Qu'est-ce que le bémol?

R.—C'est un signe qui abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

D.—Qu'est-ce que le bécarre?

R.—C'est un signe qui détruit l'effet du dièse et du bémol.

D.—N'y a-t-il pas d'autres signes altératifs?

R.—Oui, il y a le **double-dièse** (×) qui hausse d'un nouveau demi-ton une note déjà dièsée et le **double-bémol** (♭♭) qui abaisse d'un nouveau demi-ton une note déjà bémolisée.

D.—Que doit-on faire si on veut conserver un dièse d'une note doublement dièsée ou d'un bémol d'une note doublement bémolisée?

R.—On met le **bécarre-dièse** (♮♯) pour le double-dièse et le **bécarre-bémol** (♮♭) pour le double-bémol.

D.— Peut-on mettre un double-dièse ou un double-bémol devant une note naturelle?

R.—Oui, mais rarement.

D.—Quel serait alors l'effet de ce double accident?

R —Il hausserait ou abaisserait, suivant le cas, de deux demi-tons la note naturelle.

D.—Quel est le signe qui remet dans leur état naturel les notes doublement dièsées ou doublement bémolisées?

R.—C'est un simple bécarre.

D.—Combien y a-t-il d'espèces d'altérations?

R.—Deux : les altérations constitutives et les altérations accidentelles.

D.—Qu'appelle-t-on altérations constitutives?

R.—Les altérations placées à la clé parce qu'elles constituent le ton du morceau.

D.—Qu'appelle-t-on altérations accidentelles?

R.—Des altérations qui surviennent dans le cours du morceau et qui ne sont pas indiquées à la clé.

D.—Qu'appelle-t-on armature?

R.—On appelle armature ou encore armure le nombre de dièses ou de bémols placés à la clé.

D.—Les altérations constitutives exercent-elles leur influence sur un grand nombre de notes?

R.—Oui, elles doivent altérer toutes les notes de même nom qu'elles, à quelque octave qu'elles soient placées, et pendant toute la durée du morceau, à moins d'indication contraire.

D.—Combien de temps dure l'effet d'une altération accidentelle?

R.—L'effet d'une altération accidentelle ne se prolonge pas au-delà de la mesure où elle est placée, mais, par précaution et pour aider le lecteur, on détruit cette altération dans la mesure suivante par le signe approprié : **dièse, bémol** ou **bécarre.** (1)

D.—Où et comment place-t-on les dièses, bémols ou bécarres?

R.—Sur la portée, sur la même ligne ou dans le même interligne que la note qu'elle représente.

DIÈSES. — BÉMOLS.

D.—Combien y a-t-il de dièses?

R.—Sept.

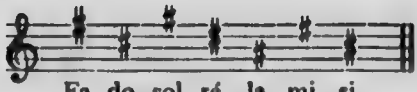
D.—Nommez-les.

R.—**Fa, do, sol, ré, la, mi, si.**

D.—Dans quel ordre les pose-t-on?

R.—De quinte en quinte en montant en prenant la note **fa** comme point de départ.

(1) Ceci constitue plutôt un usage qu'une règle absolue.



Fa, do, sol, ré, la, mi, si.

D.—Combien y a-t-il de bémols?

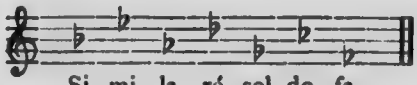
R.—Sept

D.—Nommez-les.

R.—**Si, mi, la, ré, sol, do, fa.**

D.—Dans quel ordre les pose-t-on?

R.—De quarte en quarte en montant, en prenant la note **si** pou point de départ.



Si, mi, la, ré, sol, do, fa.

D.—Avez-vous une remarque à faire à propos de l'ordre des dièses et des bémols?

R.—Oui, l'ordre des bémols est l'inverse de celui des dièses.

NOTES POINTÉES.

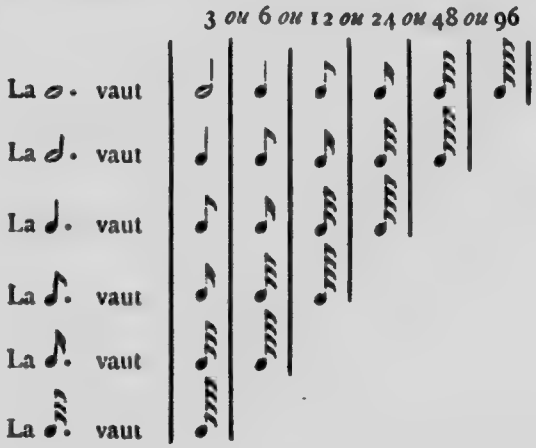
D.—Qu'indique le point placé après une note?

R.—Qu'il augmente la durée de cette note de la moitié de sa valeur.

D.—Comment s'appelle ce point?

R.—Point d'augmentation.

D.—Donnez la valeur d'une ronde pointée ainsi que des autres valeurs de notes?



D.—Combien faut-il de croches pointées pour une ronde pointée?
R.—Huit.

D.—Combien une blanche pointée vaut-elle de triples-croches?
R.—Vingt-quatre.

D.—Combien faut-il de croches pointées pour une blanche pointée?
R.—Quatre.

D.—Combien faut-il de blanches pointées pour trois rondes pointées?
R.—Six.

D.—Combien faut-il de noires pointées pour deux rondes pointées?
R.—Huit.

SILENCES POINTÉS.

D.—Quels sont les silences qui peuvent être pointés?
R.—Tous les silences peuvent être pointés.

D.—Quelle est la valeur du point après les silences?
R.—La même qu'après les valeurs de notes.

D.—Quelle est la valeur d'un soupir pointé?
R.—Trois demi-soupirs.

D.—Quelle est la valeur d'un quart de soupir pointé?
R.—Trois huitièmes de soupir.

D.—Combien le demi soupir pointé vaut-il de huitièmes de soupir?
R.—Six.

D.—Combien faut-il de seizièmes de soupir pour un demi-soupir pointé?
R.—Douze.

DU DOUBLE-POINT.

D.—Peut-on placer deux points après une note ou un silence?
R.—Oui, et le second point vaut la moitié du premier ou le quart de la note ou du silence.

D.—Combien faut-il de croches pour une ronde suivie de deux points?
R.—Quatorze.

D.—Combien la ronde doublement pointée vaut-elle de doubles-croches?
R.—Vingt-huit.

D.—Combien le soupir doublement pointé vaut-il le seizièmes de soupir?
R.—Vingt-huit.

DE LA LIAISON.

D.—Qu'est-ce que la liaison?

R.— La liaison est une ligne courbe placée sur deux notes de même son et qui augmente la première de toute la durée de la seconde laquelle, dans la musique instrumentale, ne doit pas être répétée, mais tenue.

D.—Peut-on lier plus de deux notes consécutives?

R.—Oui.

D.—Quelle est l'utilité de la liaison?

R.—La liaison sert à prolonger la valeur des notes et à obtenir parfois des durées qui ne se pourraient écrire avec aucun autre signe de musique.

D.—Cette liaison n'a-t-elle pas un nom particulier?

R.—Oui, on l'appelle liaison de prolongation.

D.—N'y a-t-il pas aussi un autre signe semblable à la liaison et qui produit un autre effet que la liaison de prolongation?

R.—Oui, il y a le même signe appelé : coulé ou courbe rythmique ou encore liaison d'accentuation ou liaison expressive. Ce signe sert à lier des notes d'intonations différentes et indique en même temps qu'il faut lier et soutenir les sons.

D.—Comment faut-il exécuter la première note d'une liaison rythmique aussi bien que la dernière?

R.—Il faut accentuer la première et adoucir la dernière.

D.—Qu'indiquent la liaison et le point combinés ensemble?

R.—Ces deux signes combinés indiquent qu'il faut séparer les notes les unes des autres en appuyant un peu lourdement.

(1)

D.—Quel nom donnez-vous à ces notes surmontées de ce double signe?

R.—On les appelle notes portées ou lourées.

(1) Voir à la fin du volume une plus ample explication.

DEUXIÈME PARTIE

MESURE, RYTHME, NUANCES, SIGNES DIVERS

Le rythme n'est pas la même chose que la mesure : ce n'est pas parce qu'on battra bien la mesure d'un morceau, qu'on donnera son rythme.

Amédée GASTOUÉ.

Le rythme est sorti de la mesure, mais il n'est pas la mesure. La mesure est matérielle, le rythme est spirituel ; la mesure est *justice*, le rythme est *miséricorde*. Marie GERTZ.

Jouez de toute votre âme et non comme un oiseau bien dressé.

Ph. Em. BACH.

On doit tendre à interpréter la musique le plus exactement possible sans rien omettre des indications écrites par l'auteur. Camille SAINT-SAËNS.

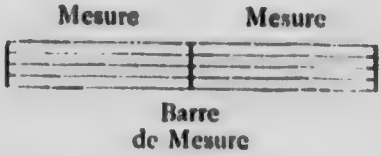
DE LA MESURE.

D.—Qu'est-ce que la mesure?

R.—La mesure est la division d'un morceau de musique en parties d'égale durée.

D.—De quel signe se sert-on pour séparer les différentes mesures entre elles?

R.—D'une barre verticale qui coupe la portée.



D.—Que doit renfermer chaque mesure?

R.—Chaque mesure doit renfermer la même somme de valeurs en notes ou en silences ou en notes et en silences.

D.—Donnez un exemple?

R.—Par exemple, si l'unité de mesure est une ronde, on mettra dans chaque mesure soit : une ronde, soit deux blanches, soit une blanche et une demi-pause, soit quatre noires, etc...

D.—Dans un morceau de musique n'y a-t-il pas cependant une mesure qui peut ne pas avoir la même somme de valeurs que les autres mesures?

R.—Oui, la première, et elle se complète généralement par la dernière.

D.—Qu'est-ce que l'unité de mesure?

R.—C'est une valeur de note qui représente à elle seule la mesure entière.

D.—Donnez un exemple?

R.—Dans la mesure à $\frac{3}{4}$ il y a trois noires, l'unité de mesure sera donc une blanche pointée qui, à elle seule, vaut trois noires.

D.—Qu'est-ce que l'unité de temps, l'unité de valeur?

R.—Une valeur de note qui ne représente qu'un seul temps dans la mesure.

D.—Donnez un exemple?

R.—Prenons la mesure à $\frac{4}{4}$ il y a quatre noires dont chacune représente un temps. L'unité de valeur sera donc la **noire.**

D —Qu'est-ce qu'un temps?

R.—Chaque division de la mesure en deux, trois ou quatre parties égales.

D.—Chaque mesure comporte-t-elle le même nombre de temps?

R.—Non, il y a des mesures à 2, à 3 et à 4 temps.

MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.

D.—Que fait-on pour bien marquer chaque temps de la mesure?

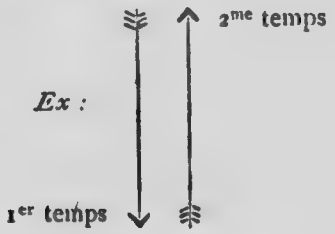
R.—On la bat, en marquant la durée de chaque temps par des mouvements égaux de la main.

D.—Comment bat-on la mesure?

R.—Avec la main droite, le coude rapproché du corps, sans raideur.

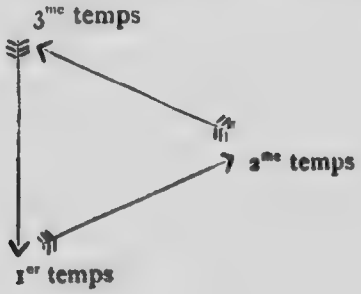
D.—Comment bat-on la mesure à deux temps?

R.—La mesure à deux temps se bat : le 1er temps en abaissant la main et le second en la levant.



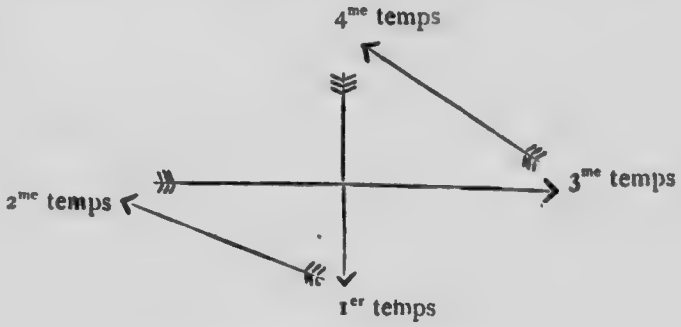
D.—Comment bat-on la mesure à trois temps?

R.—La mesure à trois temps se bat : le 1er temps en abaissant la main, le 2me en la portant à droite et le 3me en la remontant.



D.—Comment bat-on la mesure à quatre temps?

R.—La mesure à quatre temps se bat : le 1er temps en abaissant la main, le 2me en la portant à gauche, le 3me en la portant à droite et le 4mo en la remontant à son point de départ.



DU COMPTAGE.

D.—Que doivent faire les pianistes pour s'habituer à jouer en mesure?

R.—Ils doivent compter à haute voix, chaque temps de la mesure.

D.—Pourquoi faut-il compter?

R.—Pour s'impressionner soi-même de la proportion des temps.

D.—Comment faut-il compter?

R.—Il faut compter d'une voix nette et brève afin que les temps soient plus distincts.

MESURES SIMPLES. -- COMPOSÉES.

D.—Combien y a-t-il d'espèces de mesures?

R.—Deux espèces : les mesures **simples** ou **binaires** et les mesures **composées** ou **ternaires.**

D.—Qu'est-ce qu'une mesure simple ou binaire?

R.—Une mesure dont chaque temps représente une valeur de note simple, comme une blanche ou une noire, et qui, par conséquent peut être divisible par deux.

D.—Qu'est-ce qu'une mesure composée ou ternaire?

R.—Une mesure dont chaque temps est représenté par une valeur de **note pointée,** tel que, une blanche pointée ou une noire pointée; et qui, par conséquent, peut être divisible par **trois.**

D.—Combien y a-t-il de mesures simples?
R.—Douze, dont voici le tableau :

TABLEAU DES DOUZE MESURES SIMPLES.

A 2 temps	A 3 temps	A 4 temps	Unités de temps
$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$	Une ronde
𝄵 *ou* $\frac{2}{2}$ *ou* 2	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{2}$	Une blanche
$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	𝄴 *ou* $\frac{4}{4}$ *ou* 4	Une noire
$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{8}$	Une croche

D.—Combien y a-t-il de mesures composées?
R.—Douze, comme les mesures simples dont elles dérivent.

TABLEAU DES DOUZE MESURES COMPOSÉES.

A 2 temps	A 3 temps	A 4 temps	Unités de temps
$\frac{6}{2}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{12}{2}$	Une ronde pointée
$\frac{6}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$	Une blanche pointée
$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{12}{8}$	Une noire pointée
$\frac{6}{16}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$	Une croche pointée

D.—Qu'indique le chiffre supérieur dans les mesures simples?
R.—Le nombre de temps contenus dans chaque mesure.
D.—Qu'indique le chiffre inférieur dans les mesures simples?
R.—La valeur représentant chacun des temps.

D.—Peut-on d'une mesure simple former une mesure composée?

R.—Oui, en multipliant le chiffre supérieur (numérateur) par 3 et le chiffre inférieur (dénominateur) par 2.

$$Ex. : \frac{3}{4} \left| \begin{array}{l} 3 \times 3 = 9 \\ 4 \times 2 = 8 \end{array} \right| \frac{9}{8}$$

D.—Comment faites-vous pour réduire une mesure composée en mesure simple?

R.—On divise le chiffre supérieur (numérateur) par 3, et le chiffre inférieur (dénominateur) par 2.

$$Ex. : \frac{9}{8} \left| \begin{array}{l} 9 \div 3 = 3 \\ 8 \div 2 = 4 \end{array} \right| \frac{3}{4}$$

D.—Que faut-il faire pour savoir à combien de temps doit se battre une mesure composée?

R.—On divise le numérateur par 3, puisque chaque mesure composée doit se battre comme la mesure simple dont elle dérive.

D.—Quelle valeur de temps représente donc le chiffre inférieur dans les mesures composées?

R.—Un **tiers** de temps.

D.—Et le chiffre supérieur?

R.—Le nombre de ces tiers de temps.

D.—Quelle est l'unité de mesure avec le chiffrage $\frac{2}{1}$?

R.—La **carrée** qui se fait ainsi :

D.—Quelle est l'unité de temps dans le chiffrage à $\frac{2}{2}$?

R.—La blanche.

D.—Quelle est l'unité de mesure dans le chiffrage à $\frac{12}{8}$?

R.—La noire.

D.—Quelle est l'unité de temps dans le chiffrage à $\frac{6}{8}$?

R.—La noire pointée.

D.—Quelle est l'unité de mesure dans le chiffrage à $\frac{9}{8}$?

R.—La blanche pointée suivie d'une noire pointée.

D.—Quelle est l'unité de temps dans la mesure à $\frac{3}{4}$?

R.—La noire.

TEMPS FORTS ET TEMPS I .BLES.

D.—Qu'appelle-t-on temps forts et temps faibles?

R.—Dans les mesures, on distingue des temps plus accentués; on les nomme temps forts, les autres sont appelés temps faibles.

D.—Qu'entendez-vous par parties fortes et parties faibles des temps?

R.—Les temps, comme les mesures, se subdivisent en parties qu'on appelle parties fortes ou parties faibles.

D.—Quelles sont les parties fortes et les parties faibles de chaque temps?

R.—La première partie d'un temps est toujours **forte** et les autres sont **faibles.**

D.—Quels sont les temps forts et les temps faibles dans les mesures à 2, à 3 et à 4 temps?

R.—Dans toutes ces mesures le 1er temps est fort, les autres sont faibles. Cependant dans la mesure à 4 temps, le 3me est **demi-fort.**

DE L'ACCENTUATION ET DES DIVERS ACCENTS.

D.—Qu'est-ce que l'accentuation?

R.—L'accentuation consiste à mettre en relief les temps forts de la mesure et les différentes notes expressives du discours musical.

D.—Qu'indique ce signe : ^ ou v placé au-dessus ou au-dessous d'une note?

R.—Qu'il faut marquer cette note plus fortement que les autres.

D.—Qu'indique cet autre signe : >?

R.—Ce signe : > placé au-dessus ou au-dessous d'une note indique qu'il faut attaquer cette note **fortement** en laissant **faiblir** le son.

D.—En musique combien distinguez-vous de sortes d'accents?

R.—Trois.

D.—Nommez-les.

R.—1° L'accent **métrique**; 2° l'accent **rythmique**; 3° l'accent **pathétique.**

D.—Qu'est ce que l'accent métrique?

R.—C'est l'accent qui se fait sur le temps fort de la mesure.

D.—Qu'est-ce que l'accent rythmique?

R.—L'accent rythmique est celui qui se fait au commencement d'un rythme. C'est l'accent de la phrase.

D.—Qu'est-ce que l'accent pathétique?

R.—L'accent pathétique ou expressif est celui qui se fait sur une note isolée pour lui donner plus de valeur. Les notes syncopées, par exemple, sont généralement pathétiques.

D.—Qu'exige chacun de ces accents pour être bien faits?

R.—Le premier, accent métrique, requiert l'instinct de la mesure; le deuxième, accent rythmique, exige l'intelligence de la phrase; et le troisième, accent pathétique, demande le sentiment de l'expression.

D.—Lequel de ces trois accents est le plus important? (1)

R.—Cela dépend du caractère du morceau à exécuter. Généralement, l'accent rythmique l'emporte sur l'accent métrique et à son tour l'accent rythmique disparaît devant l'accent pathétique.

D.—Ne pourrions-nous pas établir une comparaison entre les accents musicaux et les accents du discours?

R.—Certainement : l'accent métrique correspond à l'accent grammatical ou tonique, l'accent rythmique à l'accent logique et l'accent pathétique ou expressif à l'accent pathétique ou oratoire.

DES DIVISIONS RÉGULIÈRES ET IRRÉGULIÈRES DES TEMPS.

D.—Comment nomme-t-on la division d'une note en deux parties égales?

R.—Binaire.

D.—Comment nomme-t-on la division d'une note en trois parties égales?

R.—Ternaire.

D.—Qu'est-ce que le triolet?

R.—Le triolet est un groupe de trois notes équivalant à la valeur immédiatement supérieure. *Ex. :* Un triolet de noires équivaut à une blanche. Un triolet de croches équivaut à une noire. Ainsi pour toutes les autres valeurs.

D.—Comment représente-t-on le triolet?

R.—Par le chiffre 3 que l'on place au-dessus ou au-dessous du groupe de notes.

Ex. :

(1) D'après Mathys Lussy. — Du Rythme.

D.—Combien la noire vaut-elle de doubles-croches en triolet?

R.—Six.

D.—Quelle est la figure de note équivalant à un triolet de croches.

R.—La noire.

D.—Quelle est la figure de note équivalant à un triolet de doubles-croches?

R.—La croche.

D.—Un triolet doit-il toujours former un groupe de trois notes égales?

R.—Non, pourvu que la somme des valeurs soit la même que ces trois notes.

Ex. :

D.—Le silence peut-il faire partie d'un triolet?

R.—Oui.

Ex. :

D.—Qu'est-ce qu'un duolet?

R.—C'est une exception binaire dans une mesure à temps ternaires.

Ex. : $\frac{6}{8}$

D.—Comment indique-t-on le duolet?

R.—Par le chiffre 2 que l'on place au-dessus ou au-dessous du groupe de notes.

D —Combien la mesure à $\frac{6}{8}$ contient-elle de croches en duolet?

R.—Quatre.

D.—Qu'est-ce qu'un quartolet?

R.—L'union en un seul groupe de deux duolets voisins.

Ex. :

D.—Comment indique-t-on le quartolet?

R.—Par le chiffre 4 placé au-dessus ou au-dessous du groupe de notes.

D.—Qu'est-ce que le double triolet?

R.—La réunion en un seul groupe de deux triolets voisins.

Ex. :

D.—Comment indique-t-on le sextolet?

R.—Par le chiffre 6 placé au-dessus ou au-dessous du groupe.

Ex. :

D.—Comment faut-il accentuer le sixain ou sextolet?

R.—On accentue le sextolet de deux en deux. Alors le sextolet n'est plus un double-triolet, mais un triolet dédoublé.

Ex. :

D.—Combien de croches en sextolet pour une blanche?

R.—Six.

D.—Quelle est la figure de note équivalant à un sextolet de doubles-croches?

R.—C'est la noire.

D.—Quelle différence y a-t-il entre le sextolet et le double-triolet?

R.—Dans le sextolet on accentue de deux en deux; dans le double-triolet on accentue de trois en trois.

D.—Qu'appelle-t-on notes surabondantes ou divisions irrégulières d'une figure de note?

R.—Ce sont des groupes de 5, 7, 9, 11, 20, etc., notes. Chaque groupe irrégulier doit être surmonté du chiffre représentant le nombre de notes qu'il contient.

D.—Comment déterminez-vous la durée de chacun de ces groupes?

R.—En les rapprochant le plus possible des valeurs les plus voisines.

Ex. :

au lieu de

au lieu de

etc.

MESURES ARTIFICIELLES OU IRRÉGULIÈRES.

D.—Qu'appelle-t-on mesures artificielles ou irrégulières?

R.—Ce sont des mesures simples combinées.

D.—Qu'est-ce que la mesure à 5 temps?

R.—Une mesure simple à 3 temps combinée avec une mesure simple à 2 temps.

D.—Comment écrit-on la mesure à 5 temps?

R.—Après avoir indiqué la mesure par le chiffrage 5 ou $\frac{5}{4}$, on met dans la première partie de la mesure des valeurs de la mesure à 3 temps; on écrit ensuite une petite ligne de points superposés; vient ensuite la deuxième partie qui se compose de valeurs de la mesure à 2 temps ou vice-versa.

Ex. : $\frac{5}{4}$ 𝅗𝅥. ⁝ 𝅗𝅥 | ♩♩♩ ⁝ 𝅗𝅥 |

D.—Ne pourrait-on pas former d'autres mesures analogues à la mesure à 5 temps?

R.—Oui, en combinant la mesure à 4 temps avec celle de 3 temps, on pourrait obtenir une mesure à 7 temps. Et même une mesure à 9 temps, si on combine les trois mesures simples ensemble. Mais ces genres de mesure par trop bizarres, ne sont presque pas usités.

DE LA DOUBLE-BARRE.

D.—Citez les circonstances où l'on doit mettre la double-barre de mesure?

R.—1° A la fin d'une période.
2° Au changement d'armure de la clé.
3° Au changement de mesure.
4° A la fin du morceau.

DU MÉTRONOME.

D.—Qu'est-ce que le métronome?

R.—Un petit instrument d'horlogerie qui donne avec précision les plus petites différences de lenteur ou de vitesse que l'on doit donner au mouvement d'un morceau de musique.

D.—De combien d'éléments se compose le métronome?

R.—De trois principaux : 1° d'un balancier; 2° d'un contrepoids mobile appelé aussi curseur; 3° d'une échelle graduée.

D.—Combien d'oscillations un métronome doit-il donner à la minute?

R.—60; donc une oscillation correspond à une seconde, pourvu que le contrepoids soit placé à la hauteur du N° 60 de l'échelle. Mais il est clair que si l'on veut ralentir ou accélérer le mouvement, le nombre des battements diminuera ou augmentera suivant le cas. Ainsi, dans le mouvement le plus lent, le métronome ne donnera que 40 oscillations à la minute, tandis qu'il pourra en donner 208 dans le mouvement le plus vif.

D.—Comment indique-t-on le mouvement métronomique?

R.—Par un numéro précédé de la lettre M. et suivi de la figure de note simple ou pointée. *Ex.* : M. — ♩ = 60, ce qui signifie, que chaque battement correspond à une noire. Le numéro indique le chiffre de l'échelle à la hauteur duquel la ligne supérieure du **curseur** doit être placée.

D.—L'usage du métronome dispense-t-il de compter?

R.—Non, et avant de s'en servir, il est bon de compter une ou deux mesures à vide, et de continuer ensuite avec le métronome en comptant les temps à haute voix.

D.—Quand doit-on faire usage de cet instrument?

R.—On doit faire usage de cet instrument, quand on veut contrôler l'égalité absolue du mouvement. Cependant on ne doit s'en servir que lorsque l'articulation des doigts, les notes, la mesure et le doigté ont été préalablement conquis.

D.—Doit-on faire usage du métronome dans l'étude des morceaux?

R.—Non, pas plus que dans certaines études. Il sera utile cependant de l'employer pendant quelques mesures, pour préciser le mouvement général du morceau.

DU MOUVEMENT.

D.—Qu'appelle-t-on mouvement?

R.—Le plus ou moins de rapidité donné à un morceau de musique.

D.—Comment indique-t-on le mouvement?

R.—Par des termes *italiens* ou *français*.

D.—Donnez la signification de quelques termes indiquant le mouvement?

R.—*Grave*, le plus lent de tous les mouvements.
Largo, large, avec ampleur, avec solennité.
Larghetto, un peu moins large que *Largo*.
Lento, lent.
Adagio, posément, expressif.
Andante, ni vite, ni lent, aisément, sans se presser.
Andantino, moins lent qu'*Andante*.
Allegretto, un peu gai.
Allegro, vif, gai, animé, avec entrain.
Vivace, vif, rapide.
Presto, vite, pressé.
Prestissimo, très vite, aussi vite que possible.
Rallentando (rall.), en ralentissant.

Ritardendo (rit.), en retardant le mouvement
Ritenuto (rit.), en retenant le mouvement.
Accelerando (accel.), en pressant le mouvement.
Stringendo, en serrant le mouvement.
A Capriccioso
Ad libitum
A piacere
Tempo rubato
} Mouvement au choix, à volonté.
Tempo primo. — Reprenez le 1er mouvement.

D.—Qu'est-ce que le point d'orgue et le point d'arrêt?

R.—Le point d'orgue est un demi-cercle ayant un point au centre 𝄐, on le place sur une note ou sur un silence pour indiquer que l'on doit prolonger cette note ou ce silence au-delà de sa valeur ordinaire. Placé au dessus ou au-dessous d'un silence il prend le nom de **point d'arrêt**, et placé au-dessus ou au-dessous d'une note, il prend le nom de **point d'orgue.**

DU RYTHME.

D.—Qu'est-ce qui sert à déterminer le sens et le caractère de toute succession de sons?

R.—C'est le **rythme.**

D.—En quoi consiste le rythme?

R.—Le rythme consiste dans le retour périodique de l'accent et dans la variété des valeurs formant la phrase musicale.

D.—Y a-t-il analogie entre la mesure et le rythme?

R.—Oui, mais ils n'expriment pas tout à fait la même chose.

D.—Etablissez cette différence?

R.—« La Mesure », c'est la division de la durée d'un morceau de musique en parties égales, ayant chacune deux, trois ou quatre temps égaux. Les différentes combinaisons de notes et de silences qu'on peut faire entrer dans la mesure constituent ce qu'on appelle le rythme. La mesure sert donc de cadre au rythme. (E. Durand. — Traité de Composition Musicale).

D.—Nommez les principaux rythmes?

R.—Outre les rythmes binaires ou ternaires il y a les rythmes naturels, faciles, réguliers: les rythmes tourmentés, difficiles, irréguliers: les rythmes dansants, originaux, bizarres, entraînants, etc.

D.—N'y a-t-il pas des rythmes caractéristiques?

R.—Oui, et ils existent surtout dans la musique de danse. *Ex.* : un boléro, une valse, un menuet sont des morceaux à 3 temps et

cependant ils varient par leur rythme qui définit lequel est un boléro, lequel est un menuet, ou une valse. La marche, le galop, la tarantelle, la barcarolle, la sarabande, etc., ont aussi des rythmes caractéristiques.

D.—Quels sont les principaux effets du rythme?

R.—Les principaux effets du rythme sont : la **syncope** et le **contre-temps.**

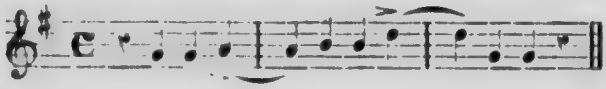
D.—Qu'est-ce que la syncope?

R.—C'est l'anticipation d'un temps fort sur un temps faible. La syncope se fait aussi par le déplacement de l'accentuation rythmique sur la seconde partie des temps.

D.—Quand une syncope est-elle régulière?

R.—Lorsqu'elle est formée de deux parties d'égale valeur.

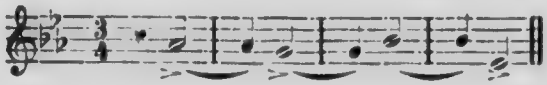
Ex. :



D.—Quand une syncope est-elle irrégulière, fausse syncope ou syncope brisée?

R.—Toute syncope dont les deux parties sont d'inégale valeur.

Ex. :



D.—Quand y a-t-il contre-temps?

R.—Il y a contre-temps quand un son est articulé sur un temps faible, ou la partie faible d'un temps, et qu'il ne se prolonge pas sur le temps fort, lequel est alors occupé par un silence.

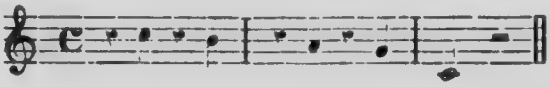
D.—Combien y a-t-il de sortes de contre-temps?

R.—Deux sortes : le contre-temps **régulier** et le contre-temps **irrégulier.**

D.—Qu'est-ce que le contre-temps régulier ou égal?

R.—C'est celui dont les deux parties ont la même durée.

Ex. :



D.—Qu'est-ce que le contre-temps inégal ou irrégulier?

R.—C'est celui qui est suivi de deux parties faibles.

Ex. :

NUANCES.

D.—Qu'appelle-t-on nuances?

R.—Les degrés de force ou de douceur qu'il convient de donner aux sons.

D.—Comment se fait l'indication des nuances?

R.—En termes *italiens* ou *français*.

D.—Donnez la signification de quelques termes de nuances?

R.—*Piano* (p.), faible, doux.

Pianissimo (pp.), très faible, très doux.

Mezzo-piano (m.p.), moitié faible.

Dolce (dol.), doux, à demi-voix.

Dolcissimo (pp.), très doux.

Calando, en diminuant.

Smorzando (smorz.), en éteignant le son.

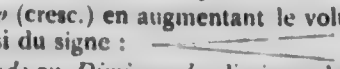
Mezza voce (mez. voc.), à demi-voix.

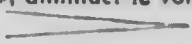
Forte (f.), fort.

Fortissimo (ff.), très fort.

Sforzato (sf.) en attaquant subitement le son.

Rinforzando (rf.) en renforçant subitement le son.

Crescendo (cresc.) en augmentant le volume du son. On se sert aussi du signe : 

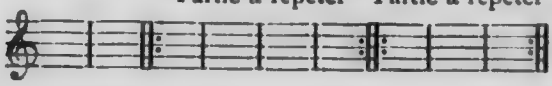
Decrescendo ou *Diminuendo*, diminuer le volume du son. On se sert aussi du signe : 

SIGNES DIVERS.

D.—Qu'indique une double-barre précédée ou suivie de deux points?

R.—Une double-barre précédée de deux points (appelés points de reprise) indique qu'il faut répéter la partie qui précède; et suivie de deux points qu'il faut répéter la partie qui suit :

Partie à répéter Partie à répéter

Ex. : 

D.—Qu'indique le signe du renvoi?

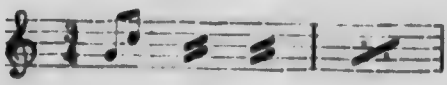
R.—Lorsqu'on rencontre un signe de renvoi indiqué ainsi : 𝄋 :// 𝄌 etc., on reprend plus haut à l'endroit où se trouve ce même signe, et l'on continue jusqu'au mot : **fin.**

D. -Qu'indiquent les deux lettres : D. C.?

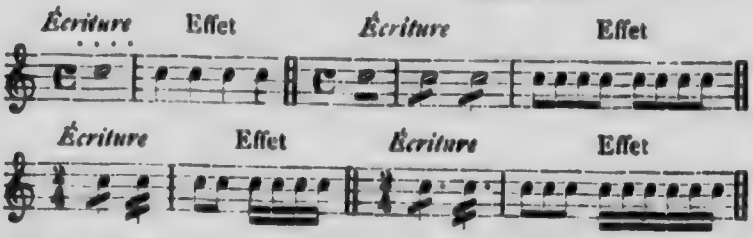
R.—D. C. **(Da Capo)** indique qu'il faut reprendre à partir du commencement. **Da Capo** signifie en italien : de la tête, du commencement.

D.—Peut-on abréger le travail de notation lorsque deux ou plusieurs mesures sont semblables?

R.—Oui, par un signe qui indique que telle mesure est la même que la précédente. De même, un signe indique quel temps est pareil au précédent.



Signifie que le 2me et le 3me temps sont pareils au 1er temps et que la 2me mesure est en tout semblable à la 1re.



D.—Qu'indique le signe ⧘ placé devant un accord?

R.—Ce signe placé devant un accord indique que les notes doivent être frappées rapidement les unes après les autres, en commençant par la plus basse. Toutes ces notes doivent être tenues selon la valeur de l'accord.

D.—Quel est le signe qui indique que l'on doit détacher les sons et quel est son effet?

R.—Le point rond • placé au-dessus ou au-dessous d'une note indique que l'on doit détacher cette note légèrement en lui ôtant la moitié de sa valeur. On appelle ce signe : **détaché** ou **staccato.**

Ex. : Effet

D.—Qu'est-ce que le martellato?

R.—Le martellato est un signe qui s'emploie pour les sons de grande force, on doit alors attaquer les sons vivement en les martelant. Le martellato enlève à peu près les ¾ de la valeur de la note.

Ex. : Effet

TROISIÈME PARTIE

INTERVALLES, MODALITÉ, TONALITÉ

Le sentiment musical est une des facultés des plus complexes. Bornons-nous à rappeler que, parmi les artistes même émérites, les uns sont privés des *vrais mouvements*, les autres de celui des *nuances;* à ceux-ci c'est le sentiment de la *mesure* qui fait défaut, à ceux-là celui du *rythme*. — Quelques-uns ne sentent pas la *tonalité*, d'autres la *modalité*. Nous appelons la réunion de ces diverses facultés, sentiment des phénomènes de l'expression; et par elision, sentiment de l'expression. Mathys-Lussy.

DES INTERVALLES.

D.—Qu'est-ce qu'un intervalle?

R.—C'est la distance qui sépare un son d'un autre son, une note d'une autre note.

D.—Combien y a-t-il d'espèces d'intervalles?

R.—Deux espèces : les intervalles simples et les intervalles composés.

D.—Qu'est-ce qu'un intervalle simple?

R.—Tout intervalle ne dépassant pas l'octave.

D.—Nommez les intervalles simples.

R.—La **seconde**, la **tierce**, la **quarte**, la **quinte**, la **sixte**, la **septième**, et l'**octave**.

D.—Qu'indique le nom de chaque intervalle?

R.—Le nombre de degrés qu'il contient.

D.—Comment mesure-t-on les intervalles?

R.—En allant du grave à l'aigu.

D.—Qu'est-ce qu'un unisson?

R.—Deux ou plusieurs notes répétant le même son comme **do, do** — **mi, mi,** etc.

D.—Qu'est-ce qu'un intervalle redoublé ou composé?

R.—Tout intervalle excédant l'octave comme la 9me, la 10me, etc.

D.—Un intervalle peut-il être redoublé à une ou à plusieurs octaves de l'intervalle simple?

R.—Oui.

D.—Quel procédé faut-il employer pour redoubler un intervalle?

R.—On transporte la note aiguë de l'intervalle simple à l'octave supérieure.

D.—Qu'est-ce qu'un intervalle triplé ou quadruplé?

R.—C'est un intervalle dont la note aiguë est transportée à deux ou à trois octaves au-dessus de l'intervalle simple.

D.—Peut-on opérer le redoublement d'un intervalle en transportant la note grave à une ou à plusieurs octaves inférieures?

R.—Oui.

D.—Que faut-il faire pour trouver l'intervalle composé d'un intervalle simple?

R.—Il faut ajouter le chiffre 7 au nombre de degrés représentant l'intervalle simple autant de fois que l'on désire de redoublements. *Ex. :* Le redoublement de la 3^{ce} à la 8^{ve} est 3 + 7 = 10. Le redoublement de la 6te à deux 8^{ves} est 6 + 14 = 20, etc.

D.—Comment faites-vous pour trouver l'intervalle simple d'un intervalle composé?

R.—Il faut retrancher le chiffre 7 du nombre de degrés contenus dans l'intervalle autant de fois que cela est nécessaire pour que le reste ne dépasse pas 8. *Ex.* : L'intervalle de la 16me est une 2de. (16 — 7 = 9 — 7 = 2).

TON ET DEMI-TON.

D.—Qu'est ce qu'un ton?

R.—C'est la plus grande distance qui existe entre deux degrés conjoints de la gamme diatonique, comme par exemple **do** à **ré** — **fa** à **sol.**

D.—Qu'est-ce qu'un demi-ton?

R.—C'est la plus petite distance qui existe entre deux degrés conjoints de la gamme diatonique, comme **mi** à **fa** — **si** à **do.**

D.—Combien y a-t-il de sortes de demi-tons?

R.—Deux sortes : Le demi-ton diatonique et le demi-ton chromatique.

D.—Qu'est-ce que le demi-ton diatonique?

R.—C'est celui qui est composé de deux sons qui se suivent immédiatement et ne portent pas le même nom. *Ex.* : **mi** à **fa** — **do dièse** à **ré** — **si** à **do,** etc.

D.—Qu'est-ce que le demi-ton chromatique?

R.—C'est celui qui est composé de deux sons se suivant immédiatement et portant le même nom à la différence près d'une altération. *Ex.* : **do** à **do dièse** — **mi** à **mi dièse** — **si** à **si bémol,** etc.

QUALIFICATION DES INTERVALLES.

D.—Les intervalles ont-ils une appellation qualificative pour les distinguer entre eux?

R.—Oui, les intervalles peuvent être : **diminués, mineurs, majeurs, justes** et **augmentés.**

D.—Quels sont les qualifications que peuvent porter les intervalles redoublés?

R.—Les mêmes que les intervalles simples dont ils émanent.

D.—Donnez les qualifications appartenant à chaque intervalle?

R.—La seconde peut être, **mineure, majeure** et **augmentée.**
La tierce peut être **diminuée, mineure, majeure,** et **augmentée.**
La quarte peut être **diminuée, juste, augmentée.**
La quinte peut être **diminuée, juste, augmentée.**

La sixte peut être **diminuée, mineure, majeure, augmentée.**
La septième peut être **diminuée, mineure, majeure.**
L'octave peut être **diminuée, juste, augmentée.**

D.—D'où un intervalle tire-t-il sa qualification.

R.—Du nombre de **tons** et de **demi-tons** qu'il contient.

MOYEN RAPIDE DE TROUVER UN INTERVALLE.

D.—N'y a-t-il pas un moyen rapide de trouver un intervalle demandé sur une note donnée?

R.—Oui, en considérant la note donnée comme tonique d'une gamme majeure, l'intervalle obtenu sera alors, majeur ou juste, c'est-à-dire tel qu'il se présenterait dans la gamme diatonique majeure. On fait ensuite subir la modification nécessaire pour obtenir l'intervalle exact demandé. *Ex. :* Quelle est la quarte augmentée de mi? **Mi majeur** *(quatre dièses à la clé)* a pour quarte juste **"la"** naturel, puisque cette note se présente telle dans la gamme de **mi.** Un intervalle augmenté étant d'un demi-ton chromatique plus élevé qu'un intervalle juste ou majeur, la quarte augmentée de **mi** sera donc **la dièse.**

D.—D'après ce même principe dites quel intervalle il y a de **ré** à **fa? — ré** à **sol? — sol** à **ré? — ré** à **si? — fa dièse** à **la bémol?**

R.—De **ré** à **fa** il y a une tierce mineure.
De **ré** à **sol** il y a une quarte juste.
De **sol** à **ré** il y a une quinte juste.
De **ré** à **si** il y a une sixte majeure.
De **fa dièse** à **la bémol** il y a une tierce diminuée.

D.—Quelle est la sixte majeure de **fa?** — la septième mineure de **la?** — la quinte juste de **sol bémol.**

R.—La sixte majeure de **fa** est **ré.** — La septième mineure de **la** est **sol.** — La quinte juste de **sol bémol** est **ré bémol.**

D.—Qu'est-ce qu'un intervalle de seconde, tierce, quarte, quinte, etc.

R.—Un intervalle comprenant 2, 3, 4, 5, etc. — degrés

D.—Donnez des exemples de secondes, tierces, quartes, quintes, descendantes, etc.

R.—Seconde, de **do** à **si.** — Tierce, de **do** à **la.** — Quarte de **do** à **sol.** — Quinte, de **do** à **fa,** etc.

RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

D.—Comment opère-t-on le renversement des intervalles?

R.—En élevant à une octave supérieure la note la plus grave ou en baissant d'une octave la note la plus aiguë.

D.—Peut-on renverser l'unisson bien qu'il ne soit pas considéré comme intervalle?

R.—Oui, et on obtient un intervalle d'**octave.**

D —Que deviennent par le renversement les intervalles diminués, mineurs, majeurs, justes et augmentés?

R.—Par le renversement les intervalles diminués deviennent augmentés, les intervalles mineurs deviennent majeurs, les intervalles majeurs deviennent mineurs, les intervalles augmentés deviennent diminués, seuls les intervalles justes restent justes.

D.—Que deviennent les intervalles par le renversement?

R.—Par le renversement l'unisson devient octave.
" " la seconde devient septième.
" " la tierce devient sixte.
" " la quarte devient quinte.
" " la quinte devient quarte.
" " la sixte devient tierce.
" " la septième devient seconde.
" " l'octave devient unisson.

D.—Par le renversement que devient la sixte majeure? — la tierce majeure? — la quarte juste? — la quinte juste? — la septième mineure? — l'octave juste?

R.—Par le renversement la sixte majeure devient tierce mineure.
" " la tierce majeure devient sixte mineure.
" " la quarte juste devient quinte juste.
" " la quinte juste devient quarte juste.
" " la septième mineure devient seconde majeure.
" " l'octave juste devient unisson. (*Voir tableau ci-contre.*)

D.—Que faut-il faire pour trouver la composition d'un intervalle redoublé?

R.—Il suffit d'ajouter à l'intervalle simple dont il dérive, *cinq tons et deux demi-tons diatoniques* (composition de l'octave juste.)

DE L'ENHARMONIE.

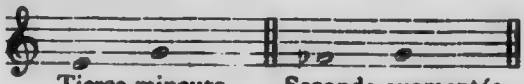
D.—Qu'est-ce que l'enharmonie?

R.—Le rapport entre deux notes composées exactement des mêmes sons, mais s'écrivant différemment.

D.—Qu'est-ce qu'un intervalle enharmonique?

R.—Un intervalle enharmonique consiste dans la **synonymie** produite par deux intervalles produisant les mêmes sons quoique écrits avec d'autres notes.

Ex. :



Tierce mineure. Seconde augmentée.

TABLEAU DE LA COMPOSITION DES INTERVALLES SIMPLES.

	Unisson Intervalle nul	Intervalle chromatique ½ ton chromatique		
Secondes	Diminuée (1) Intervalle enharmonique	Mineure ½ ton diatonique	Majeure 1 ton	Augmentée 1 ton et 1 ½ ton chromatique
Tierces	Diminuée 2 ½ tons diat.	Mineure 1 ton et 1 ½ ton diatonique	Majeure 2 tons	Augmentée 2 tons et 1 ½ ton chromatique
Quartes	Diminuée 1 ton et 2 ½ tons diatoniques	Juste 2 tons et 1 ½ ton diatonique	Augmentée (*aussi appelée* triton *à cause de l'intervalle des 3 tons qui la composent*) 2 tons, ½ ton diatonique et 1 ½ ton chromatique	
Quintes	Diminuée 2 tons et 2 ½ tons diatoniques	Juste 3 tons et 1 ½ ton diatonique	Augmentée 3 tons, ½ ton diatonique et 1 ½ ton chromatique	
Sixtes	Diminuée 2 tons et 3 ½ tons diatoniques	Mineure 3 tons et 2 ½ tons diatoniques	Majeure 4 tons et 1 ½ ton diatonique	Augmentée 4 tons, 1 ½ ton diat. et 1 ½ ton chromat.
Septièmes	Diminuée 3 tons et 3 ½ tons diatoniques	Mineure 4 tons et 2 ½ tons diatoniques	Majeure 5 tons et 1 ½ ton diatonique	Augmentée (1) 5 tons, 1 ½ ton diat. et 1 ½ ton chomat.
Octaves	Diminuée 4 tons et 3 ½ tons diatoniques	Juste 5 tons et 2 ½ tons diatoniques	Augmentée 5 tons, 2 ½ tons diat. et 1 ½ ton chromatique	
Neuvièmes	Diminuée (1) 4 tons et 4 ½ tons diatoniques	Mineure 5 tons et 3 ½ tons diatoniques	Majeure 6 tons et 2 ½ tons diatoniques	Augmentée 6 tons, 2 ½ tons diat. et 1 ½ ton chromat.

(1) Ces intervalles peuvent s'expliquer théoriquement, mais ils ne sont pas pratiques.

MODES. — NOTES MODALES.

D.—Qu'est-ce que le mode?

R.—C'est la manière d'être d'une gamme diatonique.

D.—Combien y a-t-il de modes?

R.—Deux, le mode *majeur* et le mode *mineur*.

D.—Qu'est-ce qui détermine le mode?

R.—Ce sont les notes *modales*.

D.—Qu'appelez-vous notes modales?

R.—La **médiante** ou 3me degré de la gamme et la **sus-dominante** ou 6me degré de la gamme.

D.—Quelle différence y a-t-il entre les deux modes?

R.—La principale différence caractérisant les deux modes existe dans la première tierce de la gamme qui contient infaillible-ment deux tons, si le mode est *majeur*, et un ton et demi si le mode est *mineur*.

D.—La tierce est-elle toujours mineure dans les gammes mineures?

R.—Oui; elle ne varie jamais, c'est pourquoi elle est la note la plus caractéristique du mode.

D.—La sixte est-elle toujours mineure dans les gammes mineures?

R.—Généralement; elle varie cependant pour certaines gammes, comme dans la gamme mélodique, par exemple, qui contient une **sixte majeure.**

D.—Dans le ton de sol majeur quelles sont les notes modales?

R.—**Si** et **mi.**

D.—Dans le ton de mi mineur quelles sont les notes modales?

R.—**Sol** et **do.**

D.—Quel est le caractère du mode majeur?

R.—Le mode majeur est gai, franc, grandiose, entraînant et pompeux.

D.—Quel est le caractère du mode mineur?

R.—Le mode mineur est triste, sombre, mélancolique, funèbre.

NOTES TONALES.

D.—Qu'appelez-vous notes tonales?

R.—On appelle notes tonales : les notes placées sur les 1er, 4me et 5me degrés de la gamme.

D.—Pourquoi les appelle-t-on ainsi?

R.—On les appelle notes tonales parce qu'elles ont servi à la construction de la tonalité.

D.—Comment cela?

R.—Parce que si nous voulons établir un accord avec les sons harmoniques de chacun de ces trois sons générateurs, nous obtenons en rapprochant les notes les unes des autres tous les sons de la gamme : *do, ré, mi, fa, sol, la, si.*

D.—Qu'appelez-vous son générateur et sons harmoniques?

R.—On appelle son générateur la note fondamentale d'un accord. Les sons harmoniques appelés aussi **accessoires** ou **concomitants** sont ceux qui résonnent avec ou après le son fondamental.

D.—Les notes tonales sont-elles les mêmes dans les deux modes?

R.—Oui, les notes tonales sont invariables. Chaque gamme a, comme celle d'**ut**, ses trois sons générateurs qui sont : 1° le son qui donne son nom à la gamme, c'est-à-dire la **tonique**; 2° la **quinte supérieure** de la tonique; 3° sa **quinte inférieure.**

D.—Donnez les sons générateurs des notes tonales de sol majeur?

R.—**Sol, do, ré.**

D.—Donnez les notes tonales en si mineur?

R.—**Si, mi, fa dièse.**

D.—Donnez les sons harmoniques de fa?

R.—**La, do.**

D.—A quelle distance les sons harmoniques se trouvent-ils du son générateur?

R.—L'un se trouve à une 12me juste et l'autre à sa 17me majeure, mais réduits en intervalles simples, l'un devient 3^{ce} majeure et l'autre 5te juste du son fondamental.

GENRES.

D.—Combien y a-t-il de genres en musique et quels sont-ils?

R.—Il y en a trois. Le genre **diatonique**, le genre **chromatique** et le genre **enharmonique.**

D.—Qu'est-ce que le genre diatonique?

R.—C'est celui dont les sons se succèdent à intervalles de tons et de demi-tons diatoniques.

D.—Qu'appelez-vous genre chromatique?

R.—C'est celui dont les sons se succèdent par demi-tons diatoniques et chromatiques.

D.—Qu'appelez-vous genre enharmonique?

R.—C'est celui par lequel deux notes ayant le même son ne portent pas le même nom. *Ex. :* **do dièse** et **ré bémol.**

COMMA.

D.—Qu'est-ce qu'un comma?

R.—C'est la neuvième partie d'un ton.

D.—Y a-t-il le même nombre de commas dans chaque demi-ton?

R.—Non, le demi-ton diatonique contient **quatre** commas et le demi-ton chromatique en contient **cinq.**

D.—Le do dièse est donc plus élevé que le ré bémol, sol dièse que la bémol? etc.

R.—Oui, pour la voix humaine, les instruments à cordes ou à cuivres naturels et à coulisse. Mais cette légère différence disparaît avec les instruments à clés, à clavier et à pistons que l'on appelle aussi instruments à tempérament.

TEMPÉRAMENT.

D.—Qu'est-ce que le tempérament?

R.—Un système d'accordage par lequel le ton est divisé en deux demi-tons parfaitement égaux contenant chacun quatre commas et demi. Ces deux notes sur le piano, par exemple, ont exactement le même son.

TONALITÉ ET GAMME.

D.—Qu'est-ce que la tonalité?

R.—C'est l'étude des lois qui servent à unir entre eux les sept degrés de la gamme.

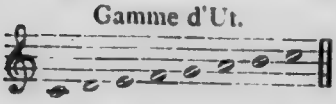
D.—Qu'est-ce que la gamme?

R.—C'est une succession de huit notes conjointes suivant un ordre déterminé.

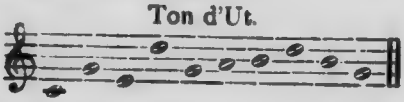
D.—Quelle différence y a-t-il entre la tonalité ou ton et la gamme?

R.—Dans la gamme les sons doivent se succéder par degrés **conjoints,** tandis que le mot ton accepte indifféremment des sons se succédant par degrés **conjoints** ou **disjoints.**

Gamme d'Ut.



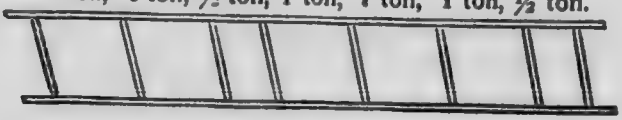
Ton d'Ut.



D.—A quoi compare-t-on généralement la gamme?

R.—A une échelle à huit degrés.

1 ton, 1 ton, ½ ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, ½ ton.



DEGRÉS DE LA GAMME.

D.—Quel est le nom particulier que porte chaque degré de la gamme?

R.—Tonique, sus tonique, médiante, sous-dominante, dominante, sus dominante, sensible (ou sous-tonique si la 7me note est à un ton de la tonique) et octave ou tonique.

D.—Parmi ces degrés quels sont les plus importants?

R.—C'est 1° la **tonique** parce qu'elle donne son nom à la tonalité et que c'est elle aussi qui, généralement commence et termine un air; 2° la **dominante**, parce qu'elle revient le plus souvent après la tonique; 3° la **médiante**, degré intermédiaire entre la tonique et la dominante et qui forme avec elle l'accord parfait majeur. Enfin le **septième degré**, ou **note sensible**, parce qu'il semble attiré à la tonique.

GAMMES DIATONIQUES.

D.—Qu'est-ce qu'une gamme diatonique?

R.—Une gamme diatonique est une succession de huit notes conjointes ayant un certain nombre voulu de tons et de demi-tons diatoniques.

D.—Combien y a-t-il de sortes de gammes diatoniques?

R.—Deux sortes : 1° la gamme majeure; 2° la gamme mineure.

D.—Combien y a-t-il de gammes diatoniques : 1° dans le mode majeur; 2° dans le mode mineur?

R.—Il y a quinze gammes diatoniques majeures et quinze gammes diatoniques mineures.

D.—Par l'enharmonie ne pouvons-nous pas réduire le nombre des gammes?

R.—Oui, nous pouvons le réduire à **douze**, tant au mode majeur qu'au mode mineur.

D.—Donnez la composition de la gamme modèle de do majeur?

R.—La gamme de do possède cinq tons et deux demi-tons se succédant ainsi : deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

Ex. : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.
½ ton. ½ ton.

D.—La gamme de do majeur peut-elle servir à la formation des autres gammes?

R.—Oui.

D.—Par quel moyen?

R.—Au moyen des tétracordes.

TABLEAU DE L'ENCHAINEMENT DES GAMMES AYANT DES DIÈSES A LA CLÉ.

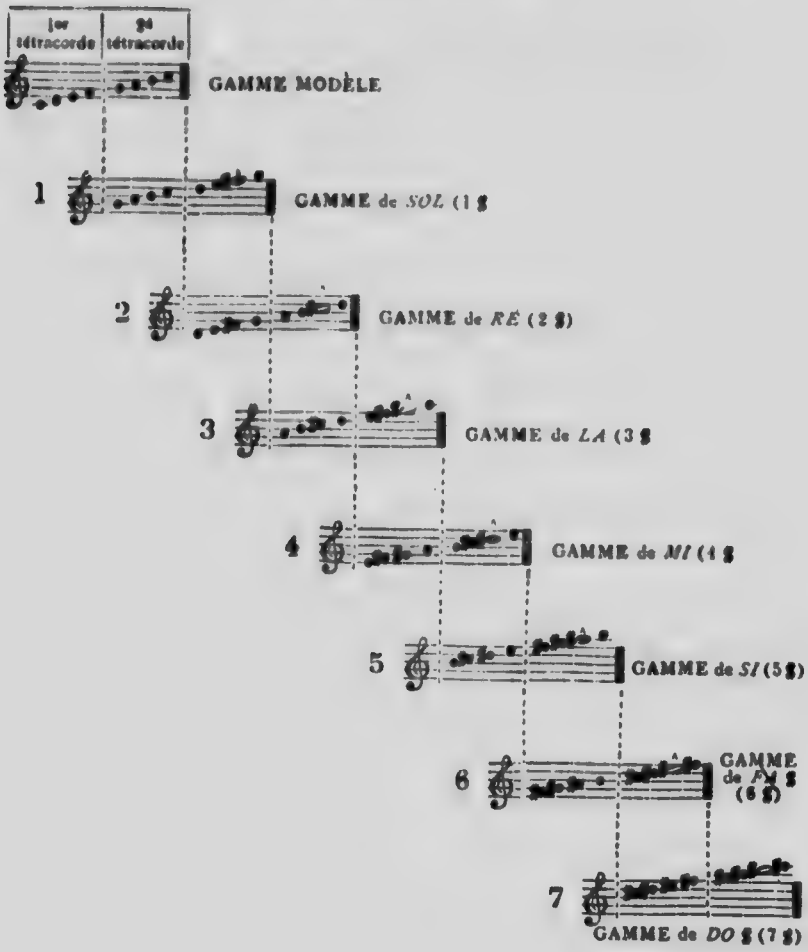
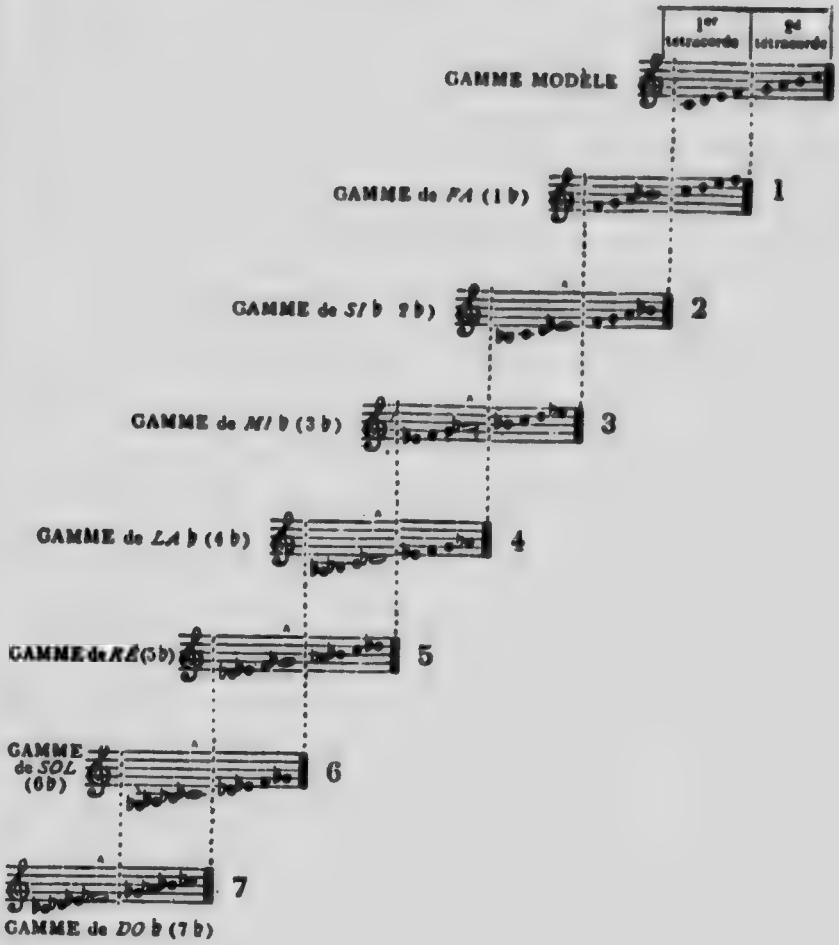


TABLEAU DE L'ENCHAINEMENT DES GAMMES AVANT DES BÉMOLS A LA CLÉ.



TÉTRACORDES.

D.—Qu'est-ce qu'un tétracorde?

R.—Tétracorde, mot dérivé du grec, signifie quatre cordes ou série de quatre sons consécutifs.

D.—Combien la gamme contient-elle de tétracordes?

R.—Deux, pour une gamme d'une octave; mais elle contient autant de fois deux tétracordes qu'elle a d'octaves.

D.—Quelle est la composition de chaque tétracorde?

R.—Chaque tétracorde contient deux tons et un demi-ton.

D.—Quelle est la distance qui sépare les deux tétracordes?

R.—Un ton (une seconde majeure).

D.—Quel est le nom du premier tétracorde d'une gamme?

R.—On l'appelle **tétracorde inférieur.**

D.—Quel est le nom du deuxième tétracorde d'une gamme?

R.—On l'appelle **tétracorde supérieur.**

Tétracorde inférieur. Tétracorde supérieur.

1 ton 1 ton ½ ton 1 ton 1 ton ½ ton

D.—Puisque les deux tétracordes d'une gamme sont parfaitement semblables, ne pourrait-on pas faire du tétracorde supérieur d'une gamme un tétracorde inférieur d'une autre gamme et vice-versa?

R.—Oui, et nous verrons que dans les gammes avec dièses à la clé, le second tétracorde d'une gamme devient premier tétracorde de la gamme suivante.

D.—La règle est-elle la même pour la formation des gammes avec bémols?

R.—Oui, mais inversement, c'est-à-dire que le tétracorde inférieur d'une gamme devient le tétracorde supérieur de la gamme suivante à laquelle on ajoute quatre degrés descendants pour former un nouveau tétracorde.

D.—Que faut-il faire pour garder l'ordre des tons et des demi-tons dans la formation des nouveaux tétracordes?

R.—On ajoute, au besoin, **un dièse** si l'intervalle est trop bas et **un bémol** si l'intervalle est trop haut.

D.—Qu'y a-t-il à remarquer dans la suite de cet enchaînement de gammes par les tétracordes?

R.—Par suite de cet enchaînement de gammes, les dièses se succèdent de quinte en quinte en montant, et les bémols de quinte en quinte en descendant; et c'est certainement d'après ce principe qu'a été déterminé l'ordre dans lequel on place les dièses et les bémols à la clé.

GAMMES MINEURES.

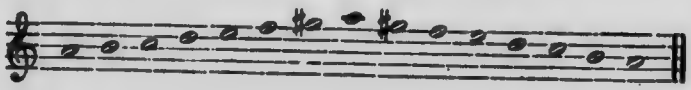
D.—Quelle différence y a-t-il entre une gamme majeure et une gamme mineure.

R.—La seule différence qui existe, est que la **tierce** et la **sixte** sont majeures dans le mode majeur et mineures dans le mode mineur.

D.—Où sont placés les tons et les demi-tons dans la gamme mineure?

R.—Du 1er degré au 2me — 1 ton.
Du 2me " 3me — ½ ton
Du 3me " 4me — 1 ton.
Du 4me " 5me — 1 ton.
Du 5me " 6me — ½ ton.
Du 6me " 7me — 1 ton et un ½ ton.
Du 7me " 8me — ½ ton.

Gamme Mineure, dite : harmonique.



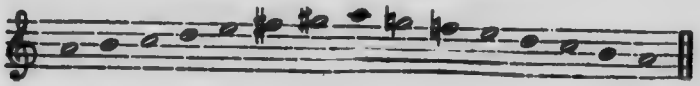
D.—Y a-t-il d'autres manières d'écrire la gamme mineure?

R.—Oui, la gamme mineure peut affecter plusieurs formes. Les plus généralement employées sont la gamme harmonique (écrite ci-dessus) la gamme mélodique et la gamme du mode mineur ancien.

D.—Qu'est-ce que la gamme mineure mélodique?

R.—C'est une gamme avec la sixte et la septième majeures en montant, et mineures en descendant.

Gamme Mineure, dite : mélodique.



D.—Cette gamme est-elle théoriquement régulière?

R.—Non, parce que sa **sixte** est majeure en montant, ce qui détruit partiellement son caractère mineur, la sixte étant l'une des notes modales.

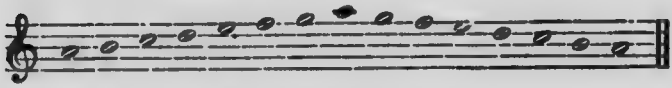
D.—Pourquoi a-t-on haussé d'un demi-ton le sixième degré de la gamme mélodique?

R.—Pour éviter l'intervalle de seconde augmentée qui existe entre le sixième et le septième degrés de la gamme harmonique. Intervalle difficile à chanter.

D.—Qu'est-ce que la gamme du mode mineur ancien?

R.—C'est une gamme sans note sensible, et formée des mêmes sons que sa gamme relative majeure.

Gamme du mode mineur ancien.



D.—Cette gamme est-elle théoriquement régulière?

R.—Oui, et ce devrait être la véritable gamme mineure, puisque toutes les autres ne sont que des modifications de celle-ci.

D.—D'où nous vient cette gamme?

R.—Cette gamme n'est autre que celle du deuxième mode du plain-chant appelé **hypo-dorien.**

D.—Quelle est le caractère de ce mode?

R.—Le mode mineur ancien est d'un caractère simple, viril, grave.

D.—Cette gamme est-elle en usage dans notre musique moderne.

R.—Oui, plusieurs compositeurs l'ont exploitée avec succès. Elle possède un certain charme archaïque propre à nous reposer parfois de la tonalité moderne.

GAMMES RELATIVES.

D.—Qu'appelle-t-on gammes relatives?

R.—Deux gammes, l'une majeure et l'autre mineure s'indiquant de la même manière à la clé.

D.—Chaque gamme majeure a-t-elle sa gamme mineure relative?

R.—Oui.

D.—A quel intervalle la tonique de la gamme mineure est-elle de la tonique de sa gamme relative majeure?

R.—A une tierce mineure au-dessous.

DE LA MANIÈRE DE TROUVER LA TONIQUE DES GAMMES.

D.—Comment trouve-t-on la tonique d'une gamme majeure ayant des **dièses** à la clé?

R.—La note placée un demi-ton diatonique au-dessus du dernier dièse à la clé, est toujours la tonique d'une gamme majeure en dièses. *Ex. :* Avec trois dièses à la clé, **fa, do, sol,** le dernier dièse étant **sol,** la tonique sera **la,** etc.

D.—Comment trouvez-vous la tonique d'une gamme majeure ayant des **bémols** à la clé?

R.—La tonique d'une gamme majeure ayant des bémols à la clé prend toujours le nom de l'avant-dernier bémol posé à la clé. Cette règle n'est pas applicable au ton de **fa majeur** qui n'a qu'un bémol.

D.—Une gamme mineure vous étant proposée, comment trouvez-vous l'armure qui lui convient?

R.—En référant à la gamme majeure relative, dont la tonique est à une tierce mineure au-dessus de celle de la gamme mineure.

D.—Donnez les noms des gammes majeures et de leurs relatives mineures ayant des **dièses** ou des **bémols** à la clé?

R.—Avec 1 ♯ à la clé on est en sol majeur ou en mi mineur.

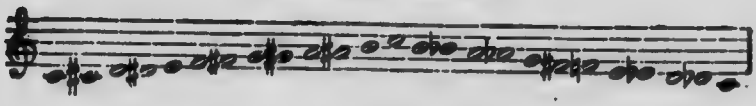
"	2 ♯	"	"	ré	"	"	si	"
"	3 ♯	"	"	la	"	"	fa ♯	"
"	4 ♯	"	"	mi	"	"	do ♯	"
"	5 ♯	"	"	si	"	"	sol ♯	"
"	6 ♯	"	"	fa ♯	"	"	ré ♯	"
"	7 ♯	"	"	do ♯	"	"	la ♯	"
"	1 ♭	"	"	fa	"	"	ré	"
"	2 ♭	"	"	si ♭	"	"	sol	"
"	3 ♭	"	"	mi ♭	"	"	do	"
"	4 ♭	"	"	la ♭	"	"	fa	"
"	5 ♭	"	"	ré ♭	"	"	si ♭	"
"	6 ♭	"	"	sol ♭	"	"	mi ♭	"
"	7 ♭	"	"	do ♭	"	"	la ♭	"

GAMME CHROMATIQUE.

D.—Qu'est-ce qu'une gamme chromatique?

R.—C'est une gamme où l'on procède par demi-tons chromatiques et diatoniques.

Gamme chromatique

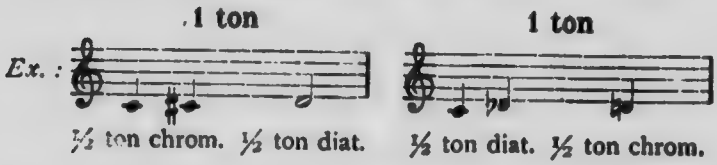


D.—Peut-on commencer une gamme chromatique sur n'importe quelle note.

R.—Oui.

D.—Peut-on transformer toute gamme majeure ou mineure en gamme chromatique?

R.—Oui, en divisant chacun de ses tons en deux demi-tons.



D.—Combien la gamme chromatique contient-elle de demi-tons?

R.—Douze.

D.—Devons-nous écrire la gamme chromatique ascendante de la même manière que la gamme chromatique descendante?

R.—Non, en écrivant la gamme chromatique ascendante, il est préférable d'employer les dièses parce qu'ils ont une tendance à monter, dans la gamme descendante il vaut mieux employer les bémols parce qu'ils ont une tendance à baisser.

GAMMES ENHARMONIQUES.

D.—Que nomme-t-on gammes enharmoniques?

R.—Deux gammes composées exclusivement des mêmes sons (sur tout instrument accordé par tempérament) mais ayant des notes de noms différents.

D.—Nommez les gammes enharmoniques?

R.—Si majeur (5 ♯ à la clé) est enharmonique avec do ♭ majeur (7 ♭ à la clé).

Fa ♯ majeur (6 ♯ à la clé) est enharmonique avec sol ♭ majeur (6 ♭ à la clé).

Do ♯ majeur (7 ♯ à la clé) est enharmonique avec ré ♭ majeur (5 ♭ à la clé).

Sol ♯ mineur (5 ♯ à la clé) est enharmonique avec la ♭ mineur (7 ♭ à la clé).

Ré ♯ mineur (6 ♯ à la clé) est enharmonique avec mi ♭ mineur (6 ♭ à la clé).

La ♯ mineur (7 ♯ à la clé) est enharmonique avec si ♭ mineur (5 ♭ à la clé).

MANIÈRE DE TROUVER LE TON D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

D.— Comment doit-on procéder pour trouver le ton d'un morceau de musique?

R.—Il faut d'abord regarder l'armature. *Ex.* : S'il y a un dièse, le morceau écrit sera en sol majeur ou en mi mineur. Je suppose, pour un instant, qu'il est en majeur et je cherche dans les premières mesures la dominante de ce ton. Si cette note est affectée d'un dièse accidentel, elle me dit que le morceau est en mineur, car il est à remarquer que cette dominante du ton majeur, lorsqu'elle est altérée, se trouve toujours être en même temps la sensible du ton mineur relatif. Si j'ai encore des doutes, je regarde la note fondamentale de l'accord final du morceau, car généralement, un morceau de musique se termine toujours par l'accord parfait de tonique.

DE LA MODULATION.

D.—Qu'est-ce que la modulation?

R.—Le changement de mode ou de tonalité qui survient dans le courant d'un morceau de musique.

D.—Quelles sont les notes qui déterminent le plus souvent la modulation?

R.—Ce sont la **sous-dominante** et la **sensible.**

D.—Comment reconnaît-on qu'un morceau module?

R.—On reconnaît qu'un morceau module, quand les notes sont altérées accidentellement, car alors ces nouvelles notes viennent établir un nouveau mode ou une nouvelle tonalité.

D.—Les altérations chromatiques indiquent-elles la modulation?

R.—Non.

D.—Quelles sont les modulations le plus souvent employées?

R.—Ce sont les modulations aux cinq tons voisins.

TONS VOISINS.

D.—Qu'appelez-vous ton voisin d'un ton?

R.—On appelle ton voisin, un ton qui ne diffère du ton principal que par un accident à la clé.

D.—Combien un ton principal a-t-il de tons voisins?

R.—Cinq.

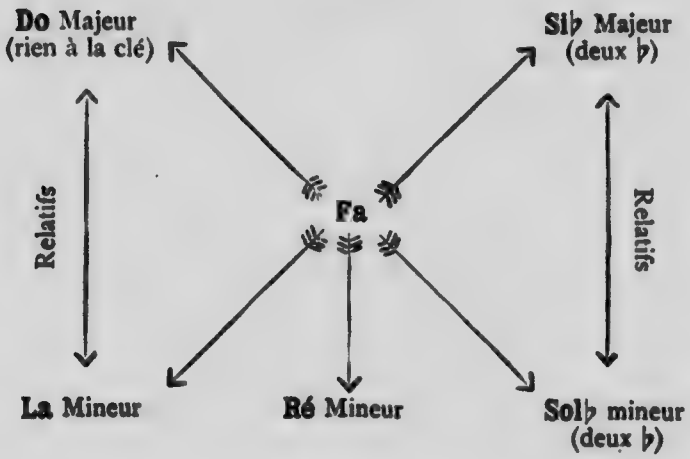
D.—Quels sont-ils?

R.—1° Un ton principal a pour premier ton voisin son propre relatif majeur ou mineur; 2° le ton qui se trouve à sa quinte supérieure; 3° le ton qui se trouve à sa quinte inférieure; 4° les tons relatifs de ces deux derniers.

D.—Quels sont, par exemple, les cinq tons voisins de **ré** majeur?

R.—**Ré** majeur (2 dièses à la clé), est le ton principal et a pour voisins : 1° **Si** mineur, son propre relatif; 2° **Sol** majeur et **mi** mineur (1 dièse à la clé); 3° **La** majeur et **fa dièse** mineur (3 dièses à la clé). On ajoute aussi quelquefois le ton homonyme du ton principal. Ici, en **ré** majeur, ce serait donc : **ré** mineur.

Exemple :



QUATRIÈME PARTIE

DE LA TRANSPOSITION DU PHRASÉ — DES ORNEMENTS DE L'EXPRESSION ET DU STYLE

> Le grand art de l'exécution est de savoir traduire, dans le sentiment qui caractérise chaque maître, les tons variés, les finesses de pensées, d'expression dont se compose leur style, et cela sans affectation, simplement avec ce naturel qui est la perfection de l'art.
>
> MARMONTEL.

DE LA TRANSPOSITION.

D.—Qu'est-ce que la transposition?

R.—La transposition est l'action d'exécuter un morceau dans un autre ton, que celui dans lequel il a été écrit.

D.—Quel est le but de la transposition?

R.—C'est de mettre dans un ton convenable pour une voix ou un instrument, un morceau de musique écrit trop haut ou trop bas.

D.—De combien de manières peut-on transposer?

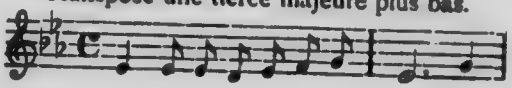
R.—De deux manières : soit en **écrivant** soit en **lisant.**

D.—Quel est le procédé à employer pour transposer en écrivant?

R.—Il faut : 1° changer l'armature; 2° transporter à l'intervalle voulu toutes les notes du morceau.

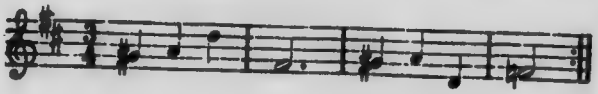
Ex. :

Transposé une tierce majeure plus bas.



D.—Que faut-il faire des notes accidentelles qui se rencontrent dans le courant du morceau que l'on transpose?

R.—Il faut les modifier en leur donnant une altération anologue à celle du morceau modèle.



Ex. :

D.—Cette modification des altérations accidentelles n'est-elle pas assujettie à certaine règle?

R.—Oui, après avoir additionné les altérations constitutives des deux armatures employées dans la transposition on prend autant de notes dans l'ordre des dièses **(fa, do, sol, ré, la, mi, si)** si le nouveau ton contient plus de **dièses,** pour les traduire un demi-ton chromatique plus haut : le double-bémol devient alors

bémol, le bémol devient bécarre, le bécarre devient dièse et le dièse devient double-dièse. Si, au contraire, le nouveau ton contient plus de bémols, on prend autant de notes dans l'ordre des bémols **(si, mi, la, ré, sol, do, fa)** pour les traduire un demi-ton chromatique plus bas : le double-dièse devient alors dièse, le dièse devient bécarre, le bécarre devient bémol et le bémol devient double-bémol.

D.—Donnez un exemple à l'appui de cette règle?

R.—Je suppose que j'ai un morceau en fa majeur qui demande à être transposé en ré majeur. Le nouveau ton a deux dièses en plus et un bémol en moins que l'armure du ton modèle, ce qui équivaut à trois altérations accidentelles ascendantes. Par conséquent on devra élever d'un demi-ton chromatique les altérations accidentelles qui pourraient survenir devant les trois premières notes prises dans l'ordre des dièses qui sont : **fa, do, sol.**

D.—Comment seront modifiées les altérations accidentelles d'un morceau en la majeur que l'on transposerait en fa majeur?

R.—Le nouveau ton contenant un bémol en plus et trois dièses en moins que le ton modèle, ce qui équivaut à quatre altérations descendantes, je devrai abaisser d'un demi-ton chromatique les altérations accidentelles qui pourraient survenir devant les quatre notes prises dans l'ordre des bémols qui sont : si, mi, la, ré.

D.—Comment doit-on traiter les autres altérations accidentelles?

R.—On doit conserver leur signification habituelle.

TRANSPOSITION PAR LES CLÉS.

D.—Que faut-il faire si l'on veut transposer un morceau à vue sans changer la position des notes sur la portée?

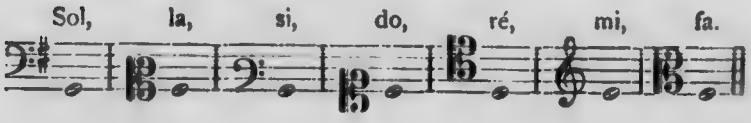
R.—1° On change mentalement la clé; 2° on change l'armature; 3° on modifie les signes d'altérations accidentelles.

D.—Les notes changent-elles de nom?

R.—Naturellement, quoi qu'elles ne changent pas de position.

D.—Peut-on transposer à tous les degrés de la gamme?

R.—Oui, et l'exemple suivant prouve bien, qu'au moyen des différentes clés, une même note peut changer sept fois de nom et que, par conséquent, il y a assez de clés pour répondre à toutes les transpositions possibles.



D.—La clé donne-t-elle toujours le vrai diapason de la note dans la transposition?

R.—Non, les clés qui servent à déterminer le nom des notes ne donnent pas toujours leur position dans l'échelle musicale. Il faudra quelquefois lire une octave plus haut ou plus bas que le diapason réel.

MANIÈRE DE TROUVER LA CLÉ A EMPLOYER.

D.—Que faut-il faire pour trouver la clé à employer dans un nouveau ton?

R.—On considère la tonique du ton où l'on est et on trouve par le moyen des intervalles, la tonique du ton dans lequel on veut entrer. Ensuite on cherche la clé qui donnera à cette même note (la tonique du morceau modèle) le nom de la tonique du morceau transposé. *Ex.* : Un morceau en do majeur, écrit en clé de sol, doit être transposé en ré majeur, un ton plus haut. Il faut donc chercher la clé qui donnera à ut, l'ancienne tonique, le nom de ré, tonique nouvelle. La clé d'ut, 3me ligne, est celle que l'on devra employer. Je suppose ensuite deux dièses à la clé puisque c'est l'armature du ton de ré majeur.

D.—Quelle armure emploie-t-on pour transposer une tierce mineure plus bas la gamme de la majeur en clé de sol, et par quelle clé les notes pourront-elles conserver leur position sur la portée?

R.—L'armure sera : **six dièses** à la clé. La clé serait celle d'**ut**, 1re ligne.

D.—Un morceau est écrit en fa majeur, en clé de fa, 4me ligne. Quelle clé et quelle armature faudra-t-il employer pour le transposer une quarte juste au-dessus?

R.—La clé d'**ut** 1re ligne avec **deux bémols** à l'armature.

D.—Si à une clé de fa 3me ligne, je veux substituer une clé d'ut 3me ligne à quel intervalle transposerai-je?

R.—A une quinte juste ascendante.

D.—Comment doit-on traiter les accidents dans la transposition en lisant par les clés?

R.—De la même façon que dans la transposition par l'écriture.

D.—Dans la transposition les modes subissent-ils quelques changements?

R.—Non, les modes majeurs restent majeurs et les modes mineurs restent mineurs.

DE LA TRANSPOSITION SYNONYME.

D.—Qu'est-ce que la transposition synonyme?

R.—C'est la transposition qui consiste à ne changer que l'armature, en gardant la même clé et les mêmes notes.

D.—Quand peut-on se servir de cette transposition?

R.—Lorsqu'on a à transposer d'un demi-ton chromatique seulement, soit au-dessus, soit au-dessous du ton modèle.

D.—Donnez des exemples de ce genre de transposition?

R.—Je suppose que je veuille baisser d'un demi-ton un morceau écrit en ré majeur, deux dièses, je substitue mentalement cette armature par celle de cinq bémols et je lis toutes mes notes comme dans la gamme de ré bémol majeur, cinq bémols à la clé.

D.—Nommez quelques autres transpositions que l'on pourrait faire de cette sorte?

R.—Do majeur, rien à la clé peut se lire en do dièse majeur, sept dièses ou en do bémol majeur, sept bémols. — Ré majeur, deux dièses peut se lire comme ré bémol majeur, cinq bémols. Mi bémol majeur, trois bémols, comme mi majeur, quatre dièses, etc.

D.—Qu'arrivera-t il des accidents dans ce genre de transposition?

R.—On doit leur faire subir une modification analogue à celle du ton modèle.

DU PHRASÉ.

D.—Qu'est-ce que le phrasé?

R.—C'est l'art d'enchaîner, de ponctuer logiquement les différentes phrases ou périodes d'une œuvre musicale de manière à former un langage intelligible à l'oreille.

D.—Peut on établir des règles absolues pour l'étude du phrasé?

R.—Non, mais avec quelques notions d'harmonie et une oreille musicale bien exercée on peut parvenir à comprendre et à faire comprendre ce que l'on joue, d'une façon claire, expressive et intelligible.

D.—Pourquoi faut-il posséder quelques notions d'harmonie pour bien phraser?

R.—C'est afin de pouvoir par les différentes cadences harmoniques, reconnaître plus facilement le développement et la conclusion des phrases.

D.—Pourquoi faut-il posséder une oreille musicale exercée pour bien phraser?

R.—C'est parce que, elle seule peut, en certain cas, sentir et déterminer la forme, les repos et les dessins d'une phrase.

ÉLÉMENTS DU PHRASÉ

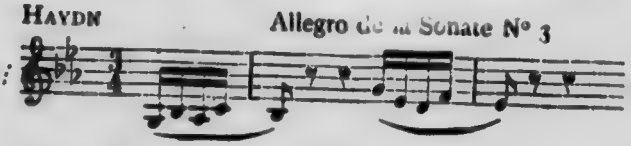
D.—Au point de vue du phrasé quels sont les divers éléments qui constituent un morceau de musique?

R.—Ce sont : 1° l'incise ou fragment de dessin; 2° le dessin; 3° le membre de phrase; 4° la cesure; 5° la phrase; 6° la période simple; 7° la période composée.

D.—Qu'est-ce que l'incise ou fragment de dessin?

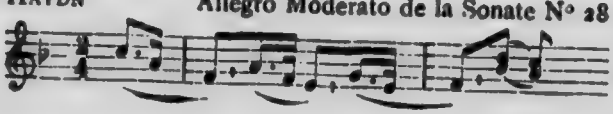
R.—C'est une petite idée musicale, placée entre deux silences réels ou artificiels et ayant presque toujours un sens complet.

HAYDN — Allegro de la Sonate N° 3



Ex. : etc.

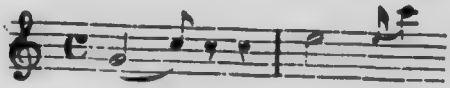
HAYDN — Allegro Moderato de la Sonate N° 28



Ex. : etc.

D.—Combien faut-il de notes pour former une incise?

R.—Une seule note peut former une incise, mais d'ordinaire, il en faut deux, à condition que la première note soit d'une valeur assez longue.



Ex. : etc.

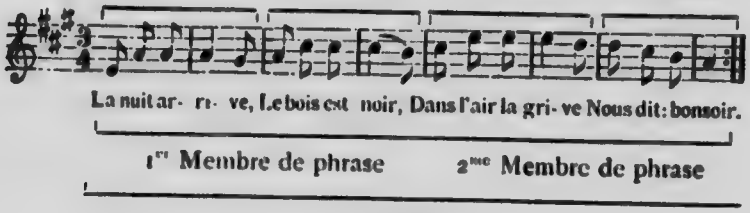
D.—Qu'est-ce qu'un dessin?

R.—Le dessin est la division d'un membre de phrase. C'est une petite idée mélodique arrangée de manière à former un tout distinct de ce qui précède ou de ce qui suit.

Bibliothèque A CHICOUTIMI
Bibliothèque

MONIUSZKO. — Le Soir

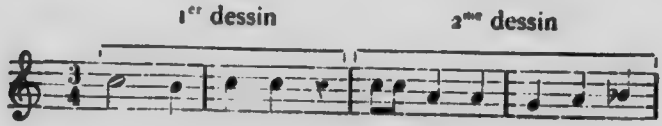
Ex. :



D.—Qu'entend-on encore par dessin?

R.—On entend encore par dessin la disposition des valeurs de notes dans une idée musicale, de sorte que si le moindre changement de valeurs de notes survient dans une idée, il y a un dessin nouveau.

Ex. :



D.—Qu'est-ce qu'un membre de phrase?

R.—La réunion de deux dessins. Il y a généralement deux membres de phrase dans une phrase, mais il n'est pas rare, non plus, d'en trouver davantage.

D.—Qu'est-ce que la césure?

R.—C'est le repos introduit entre deux membres de phrase.

D.—Qu'est-ce qu'une phrase.

R.—C'est une idée musicale ayant un sens mélodique complet.

D.—Quelle est la phrase la plus régulière?

R.—C'est la phrase carrée.

D.—Qu'est-ce qu'une phrase carrée?

R.—C'est une phrase composée de quatre mesures ou d'un nombre de mesures divisible par quatre.

D.—Peut-on former des phrases avec un autre nombre de mesures?

R.—Oui, on peut former une phrase de trois, cinq et même sept mesures, qui peut aussi être carrée, à condition qu'une autre phrase formée des mêmes rythmes lui fasse pendant, c'est-à-dire qu'elle lui succède.

D.—Une phrase doit-elle commencer et finir au premier temps d'une mesure?

R.—Non, elle peut commencer et finir sur n'importe quel temps de la mesure.

D.—Qu'est-ce qu'une période simple?

R.—C'est la réunion de deux ou plusieurs phrases musicales.

D.—Quelle est la période la plus régulière?

R.—C'est la période qui comprend deux phrases de quatre mesures.

D.—Qu'est-ce qu'une période composée?

R.—C'est la réunion de deux ou plusieurs périodes simples.

D.—Que forme la réunion de plusieurs périodes composées?

R.—Un discours musical complet.

RYTHME PHRASÉOLOGIQUE.

D.—Pourquoi réunit on par une courbe un certain nombre de notes?

R.—C'est pour montrer que ce groupe de notes forme une idée musicale et qu'elle indique le commencement et la fin d'un rythme.

D.—Qu'est-ce qu'un rythme phraséologique?

R.—C'est une succession de sons disposés de manière à ce que le retour des temps forts arrive périodiquement.

D.—Combien y a-t-il d'espèces de rythmes phraséologiques?

R.—Deux espèces : le **rythme régulier** composé d'un nombre pair de mesures et le **rythme irrégulier** composé d'un nombre impair de mesures.

D.—A quoi correspond le nombre de mesures d'un rythme?

R.—A la longueur d'un vers, et c'est pour cette raison que la poésie s'adapte à la musique, car comme il y a des vers longs et des vers courts, il y a également des rythmes longs et des rythmes courts; et si en poésie, il y a des rimes masculines et des rimes féminines, il y a également, en musique, des terminaisons masculines et des terminaisons féminines.

D.—Qu'est-ce qu'une terminaison masculine?

R.—C'est celle qui a sa note finale sur un temps fort de la mesure.

D.—Qu'est-ce qu'une terminaison féminine?

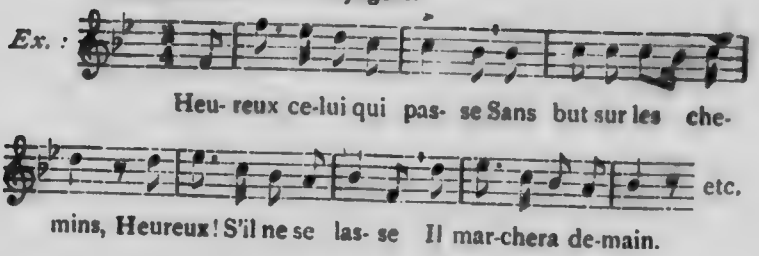
R.—C'est celle qui a sa note finale sur un temps faible de la mesure.

D.—Faut-il faire concorder l'accent syllabique avec l'accent musical?

R.—Oui, et c'est ce qui constitue l'art de la **prosodie.**

MENDELSSHON : Le Voyageur.

Ex. :



D.—Comment indique-t-on la finale d'un rythme?

R.—Par des notes d'une longue valeur ou par des silences.

D.—Que faut-il observer pour bien faire sentir le rythme dans l'exécution d'un morceau?

R.—Il faut commencer chaque rythme par une **note forte** et le terminer par une **note faible.**

D.—N'y a-t-il pas certains cas où la finale d'un rythme peut ne pas être faible?

R.—Oui, lorsque, par exemple, la note finale d'un rythme se trouve en même temps être la note initiale d'un autre rythme.

DES ORNEMENTS.

D.—Qu'appelle-t-on ornements, broderies, petites notes de goût ou notes d'agrément?

R.—Ce sont de petites notes placées avant ou après une note principale pour orner et embellir une mélodie.

D.—Où et comment écrit-on les ornements?

R.—On écrit les ornements avant ou après une note principale et avec des signes ou des notes très petites.

D.—Comment doit-on exécuter ces ornements?

R.—Avec beaucoup de délicatesse, de grâce, de netteté et de précision.

D.—Quels sont les principaux ornements?

R.—Ce sont : 1° l'appogiature; 2° le mordant; 3° le trille; 4° le port-de-voix; 5° le groupe; 6° le trémolo; 7° la fioriture ou cadenza.

D.—Quelle valeur ont les ornements dans la mesure?

R.—Les ornements n'ont aucune durée par eux-mêmes; ils empruntent leur valeur aux notes principales qui les précèdent ou les suivent.

D.—Peut-on préciser le mouvement des notes d'agrément par rapport aux notes principales?

R.—Non, cela est laissé au bon goût de l'exécutant; celui-ci doit toujours se pénétrer du mouvement général du morceau. Ainsi les notes d'agrément que l'on rencontre dans un mouvement grave ne doivent certainement pas être exécutées de la même manière que ceux qui se trouveraient dans un mouvement vif. Dans le premier cas, les ornements seront relativement lents et gracieux; dans le second, ils seront plus vifs et plus accusés.

DE L'APPOGIATURE.

D.—Qu'est-ce que l'appogiature?

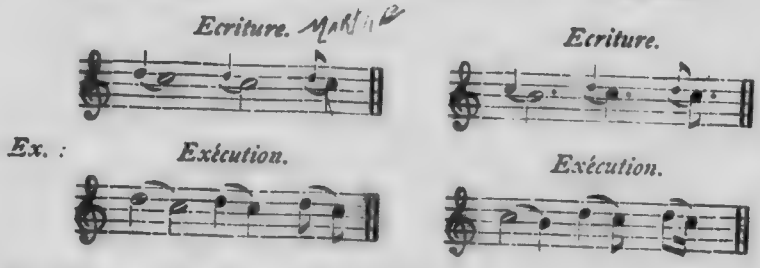
R.—C'est une petite note placée à un ton ou à un demi-ton d'une note principale.

D.—Combien y a-t-il d'espèces d'appogiatures?

R.—Deux espèces : l'appogiature longue et l'appogiature brève ou acciacature.

D.—Quelle est la durée de l'appogiature longue?

R.—L'appogiature longue prend la moitié de la note qui la suit; mais si cette note est pointée elle en prend les deux tiers.



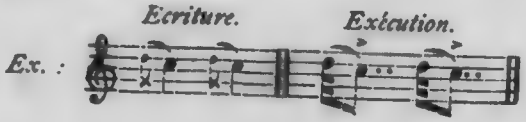
D.—Qu'est-ce que l'appogiature brève?

R.—C'est une appogiature dont la queue est traversée par une petite barre.

Ex. :

D.—Comment doit-on l'exécuter.

R.—Très rapidement et elle emprunte sa valeur à la note principale qui la suit.



D.—L'appogiature doit-elle être liée à la note principale?

R.—Oui, même en l'absence du signe de la liaison. A moins qu'un silence ou un détaché ne précède la note principale, comme cela est fréquent dans la musique de Chopin, par exemple.

D.—L'appogiature longue porte-t-elle l'accent?

R.—Oui, c'est toujours l'appogiature longue qui prend l'accent et la note principale doit être plus douce.

D.—L'appogiature brève porte-t-elle l'accent?

R.—Non, c'est la note essentielle qui prend l'accent.

D.—Qu'est-ce que l'appogiature double?

R.—L'appogiature double est celle qui est composée de deux petites notes dont l'une est au-dessus et l'autre au-dessous de la note principale.

Ex. :

D.—Si l'appogiature précède un accord comment doit-on l'exécuter?

R.—On doit jouer l'appogiature avec l'accord, sauf la note supérieure que l'on retarde autant de temps que l'exige la règle de l'appogiature devant une simple note. Cela s'appelle **l'appogiature harmonique.**

Ecriture. *Exécution.*

Ex. :

DU MORDANT (ou Mordant renversé)

D.—Qu'est-ce que le mordant?

R.—Le mordant est un battement très rapide d'une note avec sa note supérieure.

D.—Comment écrit-on le mordant?

R.—Par ce signe (∽) ou avec des petites notes.

Ecriture. *Exécution.*

Ex. :

D.—Le mordant peut il être double?

R.—Oui, il s'exécute avec un battement de plus que le simple mordant.

D.—Le mordant peut-il se faire de la note inférieure à la note principale?

R.—Oui, mais alors on met une petite barre verticale au milieu du signe du mordant. Ceci constitue le mordant proprement dit.

Ecriture. *Exécution.*

Ex. :

D.—Comment doit-on exécuter le mordant?

R.—Avec netteté, vivacité et d'une manière mordante comme son nom l'indique.

D.—La note auxiliaire supérieure et la note auxiliaire inférieure du mordant peuvent-elles être altérées?

R.—Oui, alors l'accident se place au-dessus ou au-dessous du mordant, selon le cas. Dans le mode mineur, un mordant placé sur la tonique doit toujours avoir pour auxiliaire inférieure la note sensible, sans qu'il soit besoin d'écrire l'accident au-dessous du signe.

DU TRILLE.

D.—Qu'est-ce que le trille?

R.—Le trille est un battement alternatif d'une note avec sa note supérieure.

D.—Combien y a-t-il d'espèces de trille?

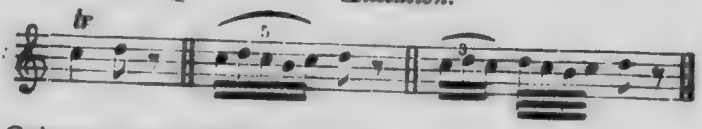
R.—Deux, le trille court et le trille prolongé.

D.—Qu'est-ce que le trille court?

R.—C'est celui qui n'a pas de préparation et ne possède que deux ou trois battements.

Ecriture. *Exécution.*

Ex. :

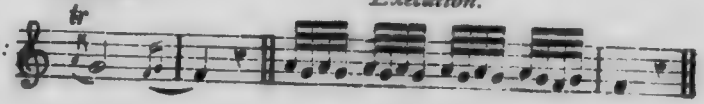


D.—Qu'est-ce que le trille prolongé?

R.—C'est celui qui se fait sur une note longue comme une ronde, une blanche, etc., il a généralement une préparation et une terminaison.

Ecriture. *Exécution.*

Ex. :



D.—Qu'est ce que la préparation et la terminaison d'un trille?

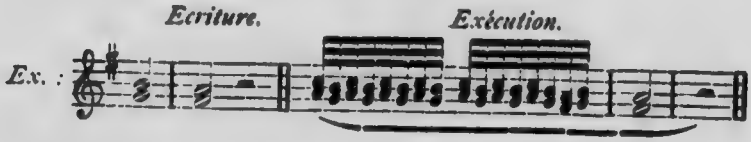
R.—Ce sont les petites notes d'agrément qui précèdent ou suivent le trille.

D.—Comment doit-on exécuter le trille?

R.—On doit exécuter le trille avec rapidité, légèreté et égalité. Les sons doivent être clairs, perlés, (granulés). Dans un trille assez long, il est de bon goût de faire un **crescendo** suivi d'un **diminuendo.** Il est aussi très bien de le commencer lentement et d'augmenter la vitesse graduellement. Il faut, dit un auteur allemand : « Commencer le trille avec **respect** et le terminer avec **regret.** »

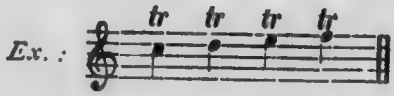
D.—Qu'est-ce qu'un double-trille?

R.—Un trille composé de deux notes simultanées.



D.—Qu'est-ce qu'une chaîne de trilles?

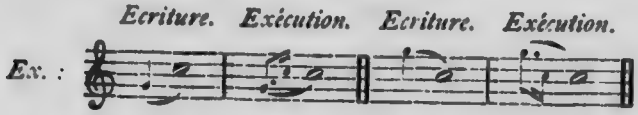
R.—Une succession de trilles sur plusieurs notes différentes.



DU PORT-DE-VOIX.

D.—Qu'est-ce que le port-de-voix?

R.—Le port-de-voix est une appogiature formant intervalle disjoint avec la note principale. Le port-de-voix s'exécute dans les mêmes règles que l'appogiature simple.



DU GROUPE OU GRUPETTO.

D.—Qu'est-ce que le grupetto?

R.—C'est un ornement gracieux de trois ou quatre notes. Il est généralement composé de deux mordants dont l'un est supérieur et l'autre inférieur à la note principale.

D.—Comment indique-t-on le grupetto?

R.—Par des petites notes ou par ce signe ∾ auquel on ajoute quelquefois un signe d'altération soit au-dessus, soit au-dessous du signe pour indiquer que la note supérieure ou inférieure du groupe doit être altérée.

Ex. :

D.—Où place-t-on le signe du grupetto?

R.—Au-dessus de la note principale ou entre deux notes.

D.—Si le grupetto est placé au-dessus de la note principale, comment doit on l'exécuter?

R.—On doit l'exécuter en commençant par la note **supérieure** s'il est écrit de cette manière : ∾ et par la note **inférieure,** si le signe est fait inversement ∾. (Cependant cette coutume de traduire le groupe tend à disparaître et il ne faut pas trop tenir compte de cette règle). Habituellement il faut commencer par la note **supérieure.**

D.—Si une petite note précède le groupe comment doit-on l'exécuter?

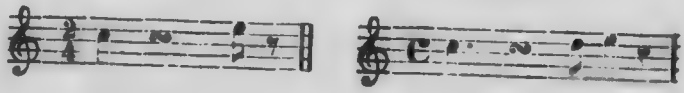
R.—En commençant le groupe par cette petite note.

D.—Si le groupe est placé entre deux notes comment doit-on l'exécuter?

R.—On doit l'exécuter à la moitié de la durée de cette note et si cette note est pointé on doit terminer le groupe en même temps que cesse la valeur du point.

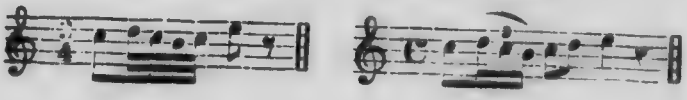
On écrit : — *On exécute : —*

Ex. :



On écrit : — *On exécute : —*

Ex :



DU TRÉMOLO.

D.—Qu'est-ce que le trémolo?

R.—C'est un battement rapide de plusieurs notes formant un accord. Contrairement au trille, le trémolo ne se fait qu'avec des notes disjointes.

Ex. :

D.—Comment doit-on exécuter le trémolo?

R.—Un bon trémolo doit avoir de la rondeur et de la puissance, afin de donner l'illusion d'un accord soutenu.

DE LA FIORITURE.

D.—Qu'est-ce que la fioriture?

R.—La fioriture, appelée aussi cadence ou point d'orgue, est un trait rapide et brillant que l'exécutant introduit dans une suspension de mouvement.

D.—Cet ornement a-t-il des règles précises?

R.—Non, cet ornement n'est assujetti à aucune règle précise, il n'exige que du goût de la part de l'exécutant.

D.—Comment doit-on exécuter les fioritures?

R.—Avec beaucoup de délicatesse, de rapidité et de légèreté.

DE L'EXPRESSION ET DU STYLE.

D.—Qu'est-ce que l'expression?

R.—C'est la manière, d'exprimer, de traduire le sentiment propre d'une œuvre.

D.—Y a-t-il des signes particuliers d'expression?

R.—Oui, outre les termes de nuances et de mouvement que nous connaissons déjà, il y a des termes dits d'expression. Ces termes nombreux adjoints parfois aux termes de mouvement, indiquent souvent le caractère, c'est-à-dire l'expression exacte qu'il convient de donner à un morceau ou à une des périodes d'une pièce musicale.

D.—Nommez quelques-uns des principaux termes d'expression?

R.—*Amabile*, aimable.

Appassionato, passionné.

Ardito, hardi.

Brillante, brillant.

Cantando, en chantant.
Comodo, commodément.
Capriccioso, capricieux.
Con affetto, avec sentiment.
Con afflizione, avec affliction.
Con agilità, avec agilité.
Con agitazione, avec agitation.
Con allegrezza, avec joie et allégresse.
Con amore, avec amour.
Con anima, avec âme, avec feu.
Con calore, avec chaleur.
Con delicatezza, avec délicatesse.
Con devozione, avec recueillement.
Con dolore, avec douleur.
Con espressione, avec expression.
Con estro poético, avec enthousiasme.
Con fermezza, avec fermeté.
Con festivita, avec solennité.
Con fierezza, avec férocité.
Con forza, avec force.
Con gravita, avec grandeur.
Con gusto, avec goût.
Con impeto, avec impétuosité.
Con ira, avec colère.
Con moto, avec mouvement.
Con sentimento, avec sentiment.
Con spirito, avec esprit.
Con vigore, avec force.
Con zèlo, avec zèle, avec ardeur.

D.—Suffit-il de traduire exactement les signes indiqués par l'auteur pour donner une expression vraie du morceau?

R.—Non, car il faut avant tout posséder une sensibilité native, une capacité d'émotion qui fait, que comprenant ce que l'on exécute on émeut ceux qui nous écoutent; car, dit Marmontel : " La force de l'expression s'élève toujours en raison de l'énergie de la pensée et de la profondeur du sentiment de l'interprète. "

D.—Dans l'exécution l'interprète doit-il se fier entièrement à un sentiment spontané?

R.—Non, car, l'expression ne doit pas être l'effet du hasard ni dépendre entièrement de l'inspiration du moment. Un artiste

qui se laisse aller à ses inspirations immédiates peut être sublime un jour et ridicule le lendemain, selon la disposition où il se trouve; au contraire, celui qui raisonne ses nuances, qui les veut, tout en leur donnant la vie par le sentiment intérieur, celui-là est admirable toujours. (¹)

D.—L'expression a-t-elle différents genres?

R.—Oui, comme le style dont elle émane.

D.—Qu'entend-on par style, en musique?

R.—Le **style** est le caractère distinctif, le cachet personnel que l'auteur donne à son inspiration. C'est la couleur, la forme qu'il donne à sa pensée. C'est ainsi qu'on emploie ce mot lorsqu'on dit que le style de Haydn n'est pas celui de Mozart et que celui de Beethoven diffère de celui de Chopin, etc.

D.—Le mot *Style* n'est-il pas aussi employé dans un autre sens?

R.—Oui, et même en plusieurs sens. Par exemple, comme le style diffère beaucoup selon le goût des peuples, le génie des auteurs, etc, — on dit que le style français est distinct du style allemand comme celui-ci à son tour ne ressemble pas au style italien ou russe, etc. — Le mot style s'emploie aussi pour établir un rapport entre les différents genres de musique. Ainsi, il y a le style sacré ou style d'église, le style dramatique ou lyrique, le style symphonique ou instrumental, le style de concert, etc... On dit aussi, un style facile, un style de fantaisie, archaïque ou dansant, etc. Comme on reconnaît également que le style peut être naïf, religieux, romantique, badin, sévère, tendre, mélancolique, descriptif, etc.

(¹) Hortense Parent : L'étude du piano.

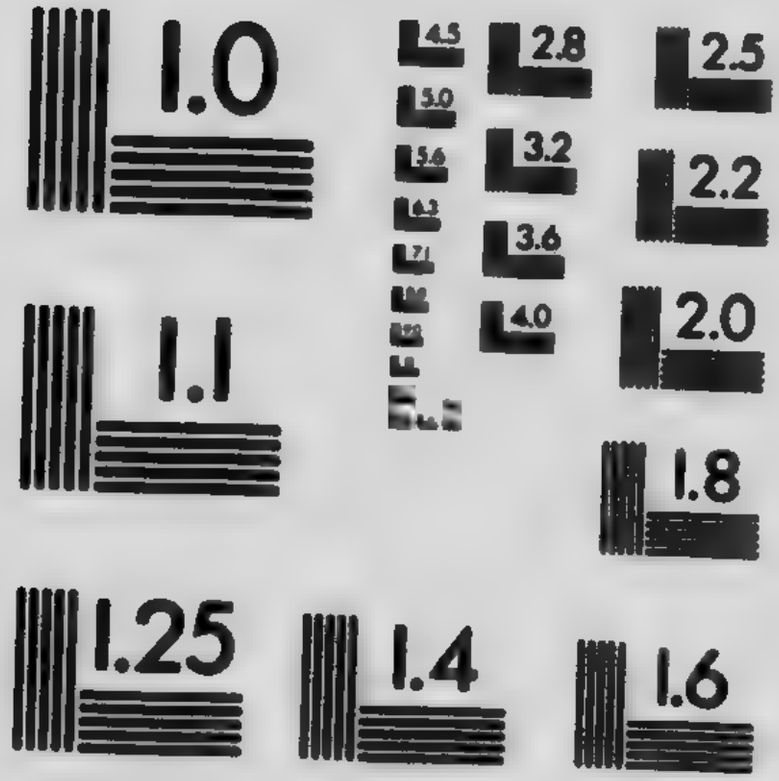
CINQUIÈME PARTIE

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES D'HARMONIE

Apprenez de bonne heure les lois fondamentales de l'harmonie.
SCHUMANN.

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)



APPLIED IMAGE Inc

1653 East Main Street
Rochester, New York 14609 USA
(716) 482 - 0300 - Phone
(716) 288 - 5989 - Fax

RÉPARTITION DES INTERVALLES EN CONSONANCES ET EN DISSONANCES.

D.—Quelles sont les deux impressions produites sur notre oreille par les intervalles?

R.—L'impression de **consonance** et l'impression de **dissonance.**

D.—Qu'appelle-t-on intervalles consonants?

R.—Deux sons qui, entendus simultanément, donnent une impression douce, agréable et définitive.

D.—Qu'appelle-t-on intervalles dissonants?

R.—Deux sons qui, entendus simultanément, donnent une impression désagréable et indéfinie.

D.—Si les intervalles dissonants sont durs à l'oreille pourquoi les emploie-t-on?

R.—C'est parce que lorsqu'ils sont bien employés et bien résolus, c'est-à-dire suivis de consonances, ils procurent à l'harmonie de véritables sources de variété, et que pour être des intervalles moins parfaits ils ne sont nullement désagréables à une oreille exercée.

D.—En combien de catégories divise-t-on les consonances?

R.—En deux catégories : les consonances parfaites et imparfaites.

D.—Quelles sont les consonances parfaites?

R.—L'unisson, la quinte et l'octave.

D.—Quelles sont les consonances imparfaites?

R.—Les tierces mineures et majeures et les sixtes mineures et majeures.

D.—Quels sont les intervalles dissonants?

R.—Tous les autres intervalles sont dissonants à l'exception de la quarte qui dans certains cas peut être classée parmi les consonances.

DES ACCORDS.

D.—Qu'est-ce qu'un accord?

R.—La réunion de trois, quatre ou cinq sons entendus simultanément.

D.—Qu'est-ce qu'un accord plaqué?

R.—Un accord dont toutes les notes sont frappées ensemble.

D.—Qu'est-ce qu'un accord arpégé?

R.—Un accord dont chaque note est entendue successivement en commençant par la note la plus basse.

D.—Quand doit-on arpéger un accord?

R.—Chaque fois, qu'il est précédé de ce signe : ⁞

D.—Comment doit-on exécuter l'accord arpégé?

R.—Avec rapidité et en tenant toutes les notes selon la valeur de l'accord.

DE LA POSITION DES ACCORDS.

D.—Qu'est-ce qu'un accord à l'état fondamental?

R.—Tout accord composé de **tierces superposées**

D.—Comment classe-t-on les accords?

R.—En accords **fondamentaux** et en accords **renversés.**

D.—Qu'est-ce qu'un accord à l'état de renversement, ou plutôt qu'est-ce que renverser un accord?

R.—Renverser un accord c'est transporter à une octave supérieure la note la plus basse de l'accord.

D.—Que faut-il faire pour trouver l'état fondamental d'un accord renversé?

R.—On transporte à une octave inférieure la note supérieure de l'accord ; si le résultat obtenu n'est pas un accord fondamental, on renouvelle le procédé jusqu'à ce qu'on ait obtenu un accord composé de **tierces superposées.**

D.—A combien de renversements un accord peut-il donner lieu?

R.—A autant de renversements moins **un** que le nombre de notes dont l'accord est composé. Ainsi, un accord de trois sons aura **deux** renversements, un accord de quatre ou cinq sons aura **trois** ou **quatre** renversements.

ACCORDS DE TROIS SONS.

D.—Quel nom donne-t-on aux accords de trois sons?

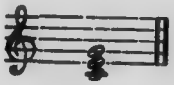
R.—On les appelle **accords parfaits.**

D.—Combien y a-t-il d'espèces d'accords de trois sons?

R.—Quatre : l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord de quinte diminuée ou minime et l'accord de quinte augmentée.

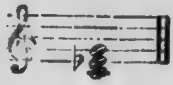
D.—Qu'est-ce qu'un accord parfait majeur?

R.—Un accord composé d'une note fondamentale avec sa tierce majeure et sa quinte juste.

Ex : 

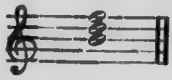
D.—Qu'est-ce qu'un accord parfait mineur?

R.—Un accord composé d'une fondamentale avec sa tierce mineure et sa quinte juste.

Ex. : 

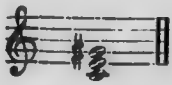
D.—Qu'est-ce que l'accord de quinte diminuée ou minime?

R.—Un accord composé d'une fondamentale, d'une tierce mineure et d'une quinte diminuée.

Ex. : 

D.—Qu'est-ce que l'accord de quinte augmentée?

R.—Un accord composé d'une fondamentale, d'une tierce majeure et d'une quinte augmentée.

Ex. : 

D.—Sur quels degrés de la gamme majeure peut-on placer les accords parfaits majeurs?

R.—Sur le 1er, le 4me et le 5me degré.

D.—Sur quel degré de la gamme majeure peut-on placer l'accord diminué?

R.—Sur le 7me degré.

D.—Sur quels degrés de la gamme mineure peut-on placer les accords parfaits majeurs?

R.—Sur le 5me et le 6me degré.

D.—Sur quels degrés de la gamme mineure peut-on placer l'accord de quinte augmentée?

R.—Sur le 3me degré.

D.—Sur quels degrés de la gamme mineure peut-on placer l'accord de quinte diminuée?

R.—Sur le 2me et le 7me degré.

ACCORDS DE QUATRE SONS.

D.—Quel nom donne-t-on aux accords de quatre sons?

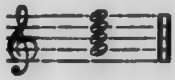
R.—On les appelle **accords de septième.**

D.—Quels sont les principaux accords de septième?

R.—Ce sont : 1° les accords de septième de dominante; 2° les accords de septième de sensible; 3° les accords de septième diminuée; 4° les accords de septième majeure et de septième mineure.

D.—Donnez la composition d'un accord de septième de dominante?

R.—L'accord de septième de dominante est composé d'une fondamentale, d'une tierce majeure, d'une quinte juste et d'une septième mineure. Cet accord a sa note fondamentale sur le cinquième degré d'une gamme majeure ou mineure.

Ex. : 

D.—Donnez la composition de l'accord de septième de sensible?

R.—L'accord de septième de sensible est composé d'une fondamentale, d'une tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une septième mineure. Cet accord est établi sur la sensible du ton majeur.

Ex. :

D.—Donnez la composition de l'accord de septième diminuée?

R.—L'accord de septième diminuée est composé d'une fondamentale, d'une tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une septième diminuée. Cet accord est basé sur la sensible du ton mineur.

Ex. :

D.—Donnez la composition des accords de septième majeure et mineure?

R.—Ces accords ne sont que des accords parfaits auxquels on ajoute une septième majeure ou mineure.

Ex. :

ACCORDS DE CINQ SONS.

D.—Quel nom donne-t-on aux accords de cinq sons?

R.—On les nomme **accords de neuvième.**

D.—Combien y a-t-il d'espèces d'accords de neuvième?

R.—Deux : l'accord de **neuvième majeure** et l'accord de **neuvième mineure.**

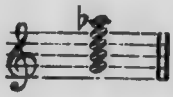
D.—Qu'est-ce que l'accord de neuvième majeure?

R.—C'est un accord de septième de dominante auquel on ajoute une tierce majeure.

Ex. :

D.—Qu'est-ce que l'accord de neuvième mineure?

R.—C'est un accord de septième de dominante auquel on ajoute une tierce mineure.

Ex. : 

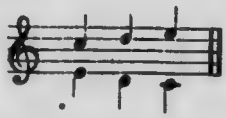
SUCCESSION DES ACCORDS.

D.—Qu'est-ce qu'une succession d'accords?

R.—Un enchaînement d'accords assujetti à certaines règles.

D.—Que distinguez-vous dans le mouvement de notes formant les accords?

R.—On distingue : 1° Le mouvement **contraire** quand deux parties marchent en sens inverse;

Ex. : 

2° Le mouvement **oblique** quand l'une des parties s'immobilise;

Ex. :

3° Par mouvement **direct ou semblable** lorsque deux parties au davantage vont dans le même sens.

Ex. :

D.—Quel est le meilleur de ces trois mouvements?

R.—C'est le mouvement **contraire**, parce que, outre qu'il produit le meilleur effet, il éloigne les fautes et facilite la marche des parties.

D.—Que dites-vous du mouvement oblique?

R.—Il est aussi d'un usage fréquent et très bon à employer.

D.—Doit-on employer aussi fréquemment le mouvement semblable?

R.—Non, il ne faut employer ce mouvement qu'avec prudence, car il engendre facilement des fautes, tel que, par exemple, la succession de **deux quintes** ou **deux octaves** consécutives entre les mêmes parties, ce qui est presque toujours défendu dans les enchaînements harmoniques.

CADENCES.

D.—Qu'est-ce que la cadence?

R.—La cadence est la chute, la terminaison, le repos, la fin de toute phrase musicale ou d'un de ses membres.

D.—Par quoi peut-on distinguer les cadences?

R.—Par le mouvement des notes de basse.

D.—Combien y a-t-il d'espèces de cadences?

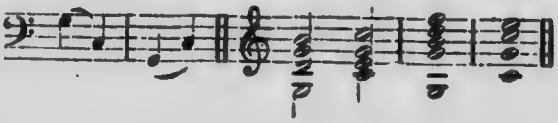
R.—On peut distinguer jusqu'à six espèces de cadences. 1 La cadence parfaite ou cadence finale; 2° la demi-cadence ou cadence à la dominante; 3° la cadence imparfaite, interrompue ou suspendue; 4° la cadence rompue; 5° la cadence évitée; 6° la cadence plagale.

D.—Qu'est-ce que la cadence parfaite?

R.—On appelle cadence parfaite la succession de deux accords à l'état fondamental, le premier ayant pour basse la dominante, et suivi d'un accord ayant pour basse la **tonique**. On l'appelle aussi **cadence finale** parce que c'est elle que l'on trouve à la fin d'une phrase.

Cadences parfaites.

Ex. :

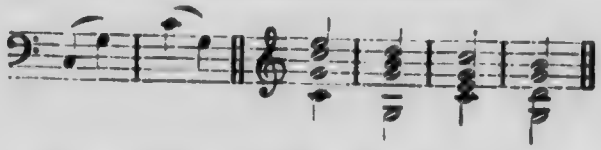


D.—Qu'est-ce que la demi-cadence ou cadence à la dominante?

R.—C'est l'inverse de la cadence parfaite. La basse procède alors de la **tonique** à la **dominante**.

Demi-cadence ou cadence à la dominante.

Ex. :

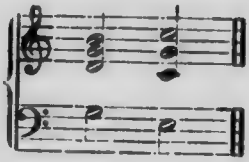


D.—Qu'est-ce que la cadence imparfaite, interrompue ou suspendue?

R.—La cadence imparfaite se reconnait lorsque l'accord final, au lieu d'être celui de tonique à l'état fondamental, est à son premier renversement. On appelle ainsi, une cadence ayant son mouvement de la **dominante** à la **médiante.** On désigne aussi sous le nom de cadence imparfaite, la cadence parfaite dont le second accord tombe sur un temps faible.

Cadence imparfaite.

Ex. :

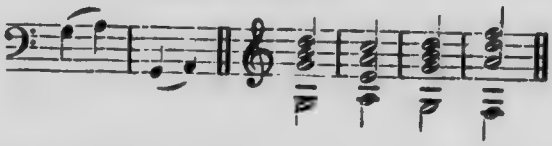


D.—Qu'est-ce que la cadence rompue?

R.—Le mouvement de l'accord de dominante vers celui de sus-dominante, ou à tout autre accord que celui du 1er degré.

Cadences rompues

Ex. :

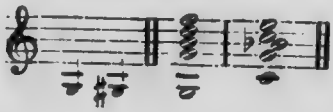


D —Qu'est-ce qu'une cadence évitée?

R —Le mouvement de l'accord de dominante vers tout autre accord établissant une nouvelle tonalité.

Cadences évitées.

Ex. :

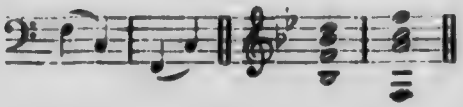


D.—Qu'est-ce que la cadence plagale?

R.—Le mouvement de l'accord de sous-dominante vers celui de tonique. Cette cadence est surtout employée dans la musique religieuse.

Cadences plagales.

Ex. :



RÉSOLUTION DES ACCORDS.

D.—Est-ce que le mot cadence n'a pas aussi une autre signification?

R.—Oui, on entend aussi par cadence la résolution d'un accord **dissonant** sur un accord **consonant.**

D.—Qu'est-ce qu'une résolution d'accord?

R.—C'est l'enchaînement d'un accord dissonant, qui donne une impression pénible, avec un accord consonant sur lequel on peut établir un repos.

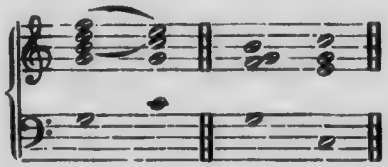
D.—Est-ce que tout accord dissonant demande une résolution?

R.—Oui, tout accord dissonant doit être résolu.

D.—Dans l'accord de septième de dominante, quelles sont les notes dites attractives?

R.—On appelle notes attractives dans l'accord de septième de dominante : 1° la **note sensible** qui a une tendance à monter vers la tonique; 2° la **septième** qui étant dissonante, doit se résoudre en descendant.

Ex. :



SUPPLÉMENT

DES DIFFÉRENTES PÉDALES DU PIANO ET DE LA SONORITÉ

DES DIFFÉRENTES PÉDALES DU PIANO

" L'art de la pédale ne consiste pas à savoir la mettre, mais à savoir la retirer. "

A. LAVIGNAC.

D.—Qu'entend-on par pédales du piano?

R.—Ce sont de petits leviers qui correspondent à une mécanique mise en mouvement par la pression du pied sur une touche de cuivre, de bois ou de fer, pour modifier le son de l'instrument.

D.—Combien y a-t-il de pédales dans les pianos modernes?

R.—Tous les pianos modernes possèdent deux ou trois pédales.

D.—Nommez-les.

R.—1° La grande pédale appelée improprement : **pédale forte**; 2° la petite pédale appelée aussi : **pédale douce** ou **pédale sourdine**; 3° la **pédale tonale** appelée aussi : **pédale sostenuto.**

DE LA GRANDE PÉDALE.

D.—Qu'est-ce que la grande pédale?

R.—La grande pédale est celle de droite, c'est la plus importante et c'est d'elle que nous voulons parler lorsque nous disons : **la pédale.**

D.—Dans quel but emploie-t-on la grande pédale?

R.—On l'emploie : 1° pour prolonger les sons; 2° pour renforcer la sonorité; 3° pour alléger le clavier.

D.—Comment la grande pédale peut-elle prolonger les sons?

R.—Lorsque la grande pédale est mise en mouvement, les étouffoirs s'éloignent des cordes et permettent à celles-ci de vibrer librement et aussi longtemps qu'on tient le pied abaissé sur la pédale.

D.—Que faut-il faire pour empêcher la prolongation des sons par la pédale?

R.—Il faut la retirer et dès lors les étouffoirs retombant sur les cordes, celles-ci perdent à l'instant même la faculté de vibrer.

D —Comment la pédale peut-elle renforcer le son?

R.—Voici comment : Chaque fois qu'on joue une note en usant de la pédale, on se trouve à renforcer en même temps les sons

harmoniques de cette note, c'est-à-dire : son octave supérieure, sa douzième, sa quinzième, etc., (naturellement ces sons ont une intensité beaucoup plus faible, mais que toute oreille exercée peut saisir facilement). Donc, si une note seule amène avec elle un cortège de sons harmoniques, il va sans dire que la sonorité, le timbre de l'instrument seront de beaucoup plus riches si on joue plusieurs notes à la fois.

D.—Comment la pédale peut-elle alléger le clavier?

R.—En ce qu'elle dégage le clavier de toute la partie du mécanisme qui supporte les étouffoirs. Ce qui permet au pianiste d'obtenir avec une dépense de force relativement faible, des effets énergiques et puissants dans des passages chargés de notes et à mouvement rapide.

D.—Peut-on faire usage de la grande pédale dans le seul but, par exemple d'alléger le clavier?

R.—Non, car les trois effets de la pédale sont inséparables et on ne peut vouloir un effet qu'en autant qu'il ne sera pas nuisible aux deux autres. Et c'est justement en raison de cette inséparabilité des trois effets que réside la source des abus que l'on fait de la pédale. Ainsi la plupart des pianistes qui mettent la pédale à tort et à travers ne le font généralement que dans le but d'alléger le clavier ne se doutant pas qu'en même temps ils prolongent des sons qui ne devraient pas l'être, ou qu'ils renforcent une sonorité qui demanderait plutôt à s'éteindre.

D.—Quel emploi faut-il donc faire de la pédale?

R.—On ne doit faire de la pédale qu'un emploi judicieux, raisonné et motivé.

D.—Un pianiste ne peut donc pas mettre le pied en permanence sur la pédale et s'en servir pour battre la mesure?

R.—Non, car il ne saurait produire qu'une musique confuse et affreusement discordante.

D.—A quoi tient le bon emploi de la pédale?

R.—A l'observation de certaines règles et beaucoup aussi au sentiment, au goût, au tact, à l'expérience; et si avec cela le pianiste possède des connaissances harmoniques, il pourra tirer des pédales un parti excellent et varié.

D.—Quels signes emploie-t-on pour indiquer qu'il faut mettre ou enlever la grande pédale?

R.—Pour la mettre on emploie généralement le mot : Ped.—ou con Ped., et pour la retirer ce signe : * Il existe aussi dans certaines éditions un système graphique ⌊—— qui veut dire qu'on doit mettre la pédale juste vis-à-vis de la ligne verticale et qu'on la prolonge tant que dure la ligne horizontale. Le signe opposé ——⌋ indique l'endroit précis où on doit la quitter.

D.—D'après la notation graphique comment indique-t-on que la pédale doit être remise aussitôt quittée?

R.—Par ce signe : ⌣⌣⌣

D.—Doit-on employer la pédale dans le genre fugué?

R.—Non, il est préférable de s'en abstenir complètement.

D.—Doit-on faire usage de la pédale dans la musique moderne?

R.—Oui, et dans bien des cas on doit en faire un usage presque incessant.

D.—Doit-on mettre la pédale en étudiant un morceau?

R.—Non, il ne faut la mettre que lorsqu'on étudie le morceau au point de vue des nuances.

D.—Doit-on mettre la pédale dans les passages chromatiques ou en gammes?

R.—La pédale est généralement mauvaise dans ces deux genres, mais si ces passages se présentent en accords on peut employer la pédale à condition qu'on la retire après chaque accord.

D.—Peut-on employer la pédale dans les passages doux?

R.—Certainement, puisque le but de la pédale n'est pas précisément de jouer fort, mais de prolonger les sons. Rien d'ailleurs n'empêche de jouer très doux avec la pédale et rien, non plus, n'empêche de jouer très fort sans pédale.

D.—Quand faut-il enlever la grande pédale?

R.—1° Chaque fois que l'harmonie change, par exemple, lorsqu'un nouvel accord se présente, avec de nouvelles notes fondamentales; 2° après chaque phrase ou membre de phrase; 3° à la rencontre des silences; 4° quand une fausse note survient dans l'exécution afin d'effacer immédiatement cette note discordante.

D.—Comment peut-on reconnaître qu'une succession d'accords est bonne et que les sons qui s'en dégagent sont purs?

R.—On enlève subitement les mains du clavier tout en gardant la pédale : si la sonorité qui s'en dégage est pure et claire, on peut s'en servir, dans le cas contraire on ne doit pas en faire usage.

D.—Comment faut-il mettre la pédale dans un passage qui présente une succession d'accords très liés?

R.—Il importe d'abord d'habituer le pied à s'abaisser sur la pédale comme par une espèce de contre-temps très rapide.—Ensuite on procède ainsi : On frappe l'accord, et on saisit vivement la pédale, puis, en même temps que l'on attaque l'accord suivant on lève le pied pour le remettre aussitôt que le nouvel accord est frappé et ainsi de suite. Par ce moyen on obtient des sons non interrompus, d'une sonorité riche et pleine qui donne l'illusion d'un *legato* semblable à celui qu'on obtiendrait sur l'orgue.

D.—Comment faut-il mettre la pédale dans les passages en arpèges?

R.—Pour que toutes les notes d'un arpège se confondent en une seule harmonie, il faut se servir de la pédale avant ou en même temps que la première note de l'arpège, afin d'avoir la note fondamentale de l'accord.

D.—Comment faut-il mettre la pédale dans un passage chantant?

R.—Il faut avec beaucoup de prestesse saisir la pédale du moment que le doigt quitte la touche et la garder jusqu'à ce que l'autre note soit attaquée, alors on retirera le pied en même temps que le frappé de la note pour ressaisir la pédale à nouveau et ainsi de suite.

D.—Doit-on tenir un compte exact des indications de l'auteur dans l'emploi de la pédale?

R.—Nullement, car souvent ces indications sont insuffisantes. Ainsi, Schumann mettait souvent à la tête de ses compositions : *Con ped.*, ce qui nécessairement ne voulait pas dire que l'exécutant devait mettre la pédale au commencement du morceau pour ne la quitter qu'à la fin, ce qui serait tout à fait anti-musical. D'autres auteurs ont fait comme lui; Hummel, par exemple, indiquait aussi très peu la pédale. Par contre, d'autres multiplient les mots : Ped.—sans indication de suppression—Mendelssohn est à signaler dans ce dernier cas,—car dans sa musique les nombreux Ped... *et sempre Ped*... ne se comptent pas.—En outre maints auteurs laissent toute liberté à l'exécutant de se servir de la pédale, comme il l'entend.

D.—Que faut-il conclure de tout ce qui précède?

R.—Qu'il faut étudier les quelques règles précises concernant le bon emploi de la pédale, avoir des notions d'harmonie pour savoir discerner les différentes espèces d'accords, et après cela être très attentif à supprimer l'action des pédales aux endroits qui ne l'exigent pas. Pour les élèves qui généralement en font un abus, mieux vaut ne pas l'employer trop tôt.

DE LA PETITE PÉDALE OU PÉDALE SOURDINE.

D.—Qu'est-ce que la petite pédale?

R.—C'est la pédale de gauche, son emploi est d'ordre secondaire.

D.—Quel est le but de son emploi?

R.—C'est d'atténuer la sonorité, car son timbre est d'une couleur voilée. Dans les pianos droits son effet est souvent illusoire.

D.—Doit-on l'employer fréquemment?

R.—Non, son emploi doit être modéré, car son usage trop fréquent peut devenir fatigant?

D.—Quand doit-on l'employer?

R.—On peut l'employer : 1° pour obtenir des contrastes de sonorité; 2° dans les passages marqués : *diminuendo*, *dolce*, *piano*, *pianissimo*.

D.—Comment indique-t-on la petite pédale?

R.—Par "*una corda*" ou "*due corde*"; et pour l'enlever "*tre corde*".

COMBINAISON DES DEUX PÉDALES.

D.—Peut-on combiner les deux pédales?

R.—Oui, et dans bien des cas, leur emploi simultané produira un effet charmant, surtout dans les traits, les passages en "*messa voce*" ou encore pour une fin de phrase.

D.—Dans l'emploi simultané des deux pédales qu'y a-t-il d'important à observer?

R.—Il faut relever la grande pédale aux changements d'harmonie tout en tenant la petite pédale abaissée.

DE LA PÉDALE TONALE.

D.—Qu'est-ce que la pédale tonale?

R.—C'est une pédale qui se trouve dans certains pianos à queue de concert et dans quelques rares pianos droits. Elle se trouve entre les deux autres pédales.

D.—Quel est son effet?

R.—Cette pédale qui n'influe que sur les notes graves du piano, sert à prolonger un ou plusieurs sons à volonté, ce qui permet au pianiste d'obtenir de très beaux effets de sonorité.

D.—En quoi la pédale tonale diffère-t-elle de la grande pédale?

R.—Dans la **grande pédale** tous les sons frappés depuis l'abaissement de la pédale se prolongent; tandis que dans la **pédale tonale** il n'y a que le son saisi immédiatement après l'attaque de la note qui entre en vibration.

D.—Combien de temps la note prise par la pédale tonale vibre-t-elle?

R.—Aussi longtemps que l'on garde la pédale abaissée.

DE LA SONORITÉ DU PIANO

" L'artiste a le sentiment du son comme celui de l'expression, et il développe cette précieuse faculté par le travail : il s'écoute jouer, il interroge le piano pour obtenir de lui le timbre de sonorité que lui dicte son sentiment, il le fait parler, il en tire une voix qui porte, pour communiquer ses émotions par ce timbre persuasif qui charme et qui émeut. "

Madame ANDERSCH.

D.—Qu'entend-on par sonorité du piano?

R.—C'est la **qualité** et l'**intensité** de sons obtenus par le pianiste.

D.—Le pianiste doit-il attacher une grande importance à l'étude de la sonorité?

R.—Oui, pour deux raisons : 1° Parce que le piano ne sait pas chanter. Il n'a pas comme le violon et le violoncelle, par exemple, l'avantage d'avoir une sonorité continue. Il faut donc, par une étude sérieuse de divers procédés, arriver à donner aux sons un caractère vocal, ample, moëlleux et soutenu. 2° Pour imprimer à son exécution le charme communicatif qui seul a le don d'intéresser et d'émouvoir. Car de même qu'une voix nous captive davantage si elle a un joli timbre, de même aussi un morceau de piano nous plaît d'autant plus qu'il est dit avec toutes les qualités d'un son vibrant et expressif.

D.—Le son ne dépend donc pas uniquement de la facture de l'instrument?

R.—" Non, car chaque virtuose a une sonorité à lui, qui est pour ainsi dire le timbre distinctif de son genre de talent, le reflet de son esprit, la manifestation de sa sensibilité. La conformation organique de la main, sa nature osseuse ou charnue, la finesse ou l'épaisseur de l'épiderme, le tempérament nerveux ou sanguin de l'exécutant ont une action directe, immédiate, sur la qualité de son obtenue par des virtuoses de même habileté. " (1)

(1) Marmontel.—Conseils d'un professeur.

D.—Par quels procédés obtient-on une belle sonorité?

R.—" La pureté, la plénitude, le caractère vocal du son, si l'on peut s'exprimer ainsi, dépendent de trois principes fondamentaux :

1° Maintenir l'avant-bras dans un état de souplesse absolu.

2° Attaquer les notes de fort près;

3° Enfoncer complètement les touches. " (1)

DES DIVERS PROCÉDÉS DU TOUCHER.

D.—Combien y a-t-il de manières d'attaquer les touches?

R.—Quatre : 1° Le jeu lié.—*Legato.*

2° Le jeu porté.—*Portamento.*

3° Le jeu détaché.—*Staccato.*

4° Le jeu martelé.—*Martellato.*

DU LEGATO.

D.—Qu'est-ce que le legato?

R.—*Legato* est un mot italien qui indique qu'il faut lier les notes entre elles.

D.—Quand doit-on jouer, legato?

R.—Toujours, excepté quand un signe de *staccato*, de *portamento* ou de *martellato*, ou encore les silences ne surviennent pour indiquer qu'il faut détacher ou interrompre momentanément les sons.

D.—Que faut-il faire pour obtenir un beau legato?

R.—Il faut éviter tout mouvement inutile de la main et du poignet. Attaquer les touches de fort près en serrant le clavier. Rattacher les sons, les uns aux autres sans que l'oreille puisse saisir la moindre solution de continuité, mais aussi veiller à ce que leurs vibrations ne viennent se confondre ou se mêler. Pour cela, il est indispensable de ne jamais quitter la touche que l'on a sous le doigt sans avoir préparé l'attaque de la note qui la suit immédiatement. Dans bien des cas le doigté de substitution et le glissement des doigts, surtout du pouce, viendront puissamment contribuer à l'exécution d'un beau *legato.*

D.—Ne connaissez-vous pas d'autres moyens d'acquérir un jeu bien lié?

R.—Oui, après avoir veillé à la précision de l'attaque et à la pureté du son, il faut s'habituer à graduer les sons dans toute espèce

(1) Le Couppey.—Préface de l'école du mécanisme.

de successions mélodiques ou harmoniques. Il faut voir à donner aux notes d'intérêt secondaire, une sonorité moindre. Il sera donc excellent de travailler en passant par les nuances intermédiaires du doux au fort et du fort au faible. Principe qui constitue une des grandes difficultés pianistiques.

DU PORTAMENTO.

D.—Qu'est-ce que le portamento?

R.—*Portamento* est un mot italien qui signifie que l'on doit jouer les notes ni liées, ni détachées.

D.—Quand doit-on jouer en portamento?

R.—Chaque fois que l'on rencontre la combinaison de la liaison et du point. (1)

D.—Comment obtient-on un beau portamento?

R.—En ajoutant à la pression des doigts une certaine action du poignet et de l'avant-bras. Il faut attaquer ces notes lourdement et profondément, ne quittant la touche qu'à regret avec un glissé obtenu par une légère oscillation du poignet et de l'avant-bras, afin de porter la première note sans brusquerie sur la note suivante qui doit être attaquée avec un son moëlleux.

D.—Doit-on se servir de la pédale dans l'exécution du portamento?

R.—Oui, le *portamento* trouvera un puissant auxiliaire dans la pédale à condition toutefois de quitter celle-ci en même temps que l'on attaque la seconde note.

D.—Peut-on altérer la mesure en jouant portamento?

R.—Oui, légèrement, mais sans abus.

D.—Dans quel genre de musique emploie-t-on surtout le portamento?

R.—Dans la musique à chants larges, expressifs et pathétiques. On ne l'emploie pas dans les mouvements vifs.

DU STACCATO.

D.—Qu'est-ce que le staccato?

R.—*Staccato* est un mot italien qui veut dire que chaque note doit être piquée et parfaitement détachée.

D.—Quand doit-on détacher les sons?

R.—Chaque fois qu'il y a un point au-dessus ou au-dessous d'une note.

(1) Voir le signe du portamento : page 23.

D.—Comment obtient on un bon staccato?

R.—Par une attaque souple et libre, soit des doigts ou du poignet ou par cette double impulsion. Mais dans un mouvement vif et à doubles-notes une impulsion rapide et forte de l'avant-bras est parfois nécessaire. Dans les passages délicats et à notes simples le *staccato* se fait du bout des doigts sans même l'intervention du poignet.

LE MARTELLATO.

D.—Qu'est-ce que le martellato?

R.—Le *martellato* qui n'est qu'une autre forme du *staccato*, veut dire que les sons doivent être détachés en les martelant, c'est-à-dire en les accentuant vivement et fortement. (1)

D.—Comment doit-on exécuter le martellato?

R.—Avec des notes simples on peut le faire avec la seule action énergique des doigts. Mais dans les passages en doubles-notes et surtout dans les octaves, on ajoute l'action de l'avant-bras, voire même quelquefois du bras dans les traits d'un caractère très énergique et d'une sonorité éclatante.

PETITS CONSEILS
AUX JEUNES PIANISTES

PETITS CONSEILS AUX JEUNES PIANISTES.

1° *Aimez votre instrument.*

" Le piano concentre et résume en lui l'art tout entier ".

LISTZ.

2° *Appliquez-vous à l'étude du solfège.*

" Tel élève qui travaille mal le solfège, ne sera jamais qu'un médiocre musicien ".

AMÉDÉE GASTOUÉ.

3° *Choisissez un professeur consci[illegible] surtout au début de vos études.*

" Du premier maître dép[illegible] l'avenir d'un pianiste. Les premières leçons ont un[illegible] immense, inintelligiblement données elles peuvent [illegible] éclore des imperfections souvent irrémédiables ".

ROMEU.

4° *Habituez-vous dès vos premières leçons à bien doigter.*

" Sans une bonne tenue de la main et sans l'exactitude du doigter, il n'y a ni sûreté, ni agilité possibles ".

ESCHMANN.

Travaillez bien vos gammes et vos arpèges tous les jours.

" Il ne faut pas oublier que les gammes et les arpèges sont la base du mécanisme du piano ".

AMÉDÉE GASTOUÉ.

6° *Etudiez avec méthode.*

" Il faut généralement diviser en trois périodes le temps consacré à l'étude d'un morceau. Pendant la première, on s'occupera exclusivement du mécanisme. Pendant la seconde, on joindra à l'étude du mécanisme celle des nuances. La troisième aura pour objet de perfectionner le morceau et de l'apprendre par cœur "

HORTENSE PARENT.

7° *Etudiez avec intelligence.*

" Avant d'étudier l'ensemble d'un morceau il est un travail préparatoire tout à fait indispensable. Ce travail consiste à convertir en exercices tous les passages qui renferment une difficulté au point de vue seul du mécanisme. Ces passages seront étudiés *lentement*, quelquefois les mains séparées, et en comptant à haute voix, si la mesure présente des com-

plications de *valeurs*. Après les avoir pris un à un, on les réunira deux par deux, trois par trois, *toujours lentement*, jusqu'au moment où ils seront suffisamment sûs pour pouvoir être enchaînés dans leur ensemble. Ces exercices préparatoires quelquefois même seront modifiés à dessein : tantôt en ajoutant une tenue, pour mieux délier les doigts rebelles; tantôt en retournant le trait, c'est-à-dire en étudiant le trait en descendant, s'il est ascendant, et en montant, s'il est descendant ".

LE COUPPEY.

8° *Etudiez lentement.*

" Jouer trop vite est un défaut capital ". THALBERG.

" Le jeu lent, prolongé donne une sûreté prodigieuse ".

SCHIFFMACHER.

9° *Etudiez en jouant fort.*

" Il faut travailler en jouant fort pour obtenir une bonne articulation des doigts et de la solidité. Un travail exécuté *pp* aura toujours plus de rondeur et de pureté s'il a été travaillé d'abord *ff* ".

HORTENSE PARENT.

10° *Ecoutez-vous en jouant, pour donner un beau son.*

" Il faut s'écouter toujours et ne pas prendre trop tôt des mouvements vifs " L. PHILIPP.

" La grande affaire c'est le son, la puissance du son. Ce n'est pas la rapidité, la quantité, la difficulté des morceaux qui constituent le talent; c'est la qualité du son ".

SCHIFFMACHER.

11° *Ne jouez pas de morceaux au-dessus de votre force présente.*

" Tâchez de jouer bien et expressivement des morceaux faciles; cela vaut mieux que d'exécuter médiocrement des compositions difficiles ".

SCHUMANN.

12° *Ne jouez que de bonne musique, de la musique* ÉDUCATIVE.

" Vous ne devez jamais jouer de mauvaises compositions, ni les écouter si vous n'y êtes forcé ".

SCHUMANN.

13° *Laissez à votre professeur le choix de vos morceaux.*

" A l'égard du choix de vos morceaux adressez-vous à des personnes plus âgées que vous, vous éviterez ainsi une perte de temps ".

SCHUMANN.

14° *Appliques-vous à bien lier vos notes les unes aux autres.*

" La première qualité d'un pianiste est d'avoir un jeu bien lié ".

LÉBERT et STARK.

15° *Perfectionnez les pièces que vous étudiez.*

" Que de bons pianistes, si on le devenait en passant au plus vite d'un cahier à l'autre, en effleurant tout, en n'approfondissant, en ne finissant rien ".

ESCHMANN.

16° *Ne mettez la pédale que lorsque votre professeur vous aura enseigné son emploi.*

" Trouver tout facile, jouer trop vite, ne pas quitter la pédale, signes certains de médiocrité ".

ZIMMERMANN.

17° *Ayez une bonne tenue au piano.*

" Evitez dans votre tenue, une affectation ou des gestes qui vous rendraient ridicules et détruiraient tout le charme de votre jeu ".

ESCHMANN.

18° *Sachez bien quelle est la position que vous devez prendre au piano.*

" Le siège doit être placé et élevé de telle sorte que le coude, le poignet et la main forment une ligne droite. Ceci est absolument indispensable, car si le bras est plus élevé qu'il ne faut, il ne pourra garder l'immobilité qui lui convient, s'il est trop bas, la main n'aura plus la force dont elle a besoin ".

LÉBERT et STARK.

" Le corps doit toujours être droit; le visage immobile et calme; le siège ou tabouret doit être au milieu du clavier; les pieds bien appuyés; jamais croisés ".

LÉBERT et STARK.

" Les doigts doivent être courbés afin de jouer tout à fait sur leur extrémité charnue. Il est bon d'incliner la main très en dedans, de façon à ce que les jointures du quatrième et du cinquième doigt soient plus élevées que celles du deuxième et du troisième. Les coudes ne doivent pas s'éloigner du corps pour obtenir cette position de la main qui doit dépendre du poignet, et dont le but est de favoriser le quatrième et le cinquième doigt en leur donnant, par leur élévation, une chute plus grande "

DEPPE.

19° *Evitez les mouvements inutiles des bras.*

" Les mouvements inutiles des mains et des bras, les contorsions du corps ne servent qu'à donner du ridicule; il faut cependant quelquefois lever les mains assez haut et les faire retomber avec souplesse, si l'on veut allier la grande sonorité à une certaine douceur d'expression ".

SAINT-SAËNS.

20° *Exercez votre mémoire musicale en apprenant quelques bonnes pièces par cœur.*

" Aussitôt qu'un élève sera à même d'exécuter passablement, on disposera quelques pièces à dire de mémoire dont il formera un concert pour les intimes ".

" Avec une mémoire défaillante, sans consistance, il ne peut y avoir de sommité artistique, tel est notre dernier mot ".

ROMEU.

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE

A

Abréviations (signes d') 41
Accent métritique, pathétique, ... 32
" rythmique. 33
Accents 33
Accentuation 32
Acciacature 73
Accolade 10
Accord. 83
" arpégé 83
" à l'état fondamental 84
" " de renversement 84
" de quinte augmentée. 85
" " diminuée 85
" parfait majeur 84
" " mineur 85
" plaqué 83
Accords consonants 83
" de cinq sons 86
" " neuvième 87
" " quatre sons. 85
" " septième de dominante 86
" " " de sensible 86
" " " diminuée 86
" " " majeure et mineure 86
" " trois sons 84
" dissonants 83
" (résolution des) 90
" (succession des) 87
Altérations 19
" accidentelles 20
" constitutives 20
Altérer le caractère 95
Alto 4
Appogiature 73
" double 74
" précédant un accord 94
Armature ou armure de la clé 20
Arpège. 41
Art, (de la musique) 1

B

Bâton de deux et de quatre pauses. 18
Bécarre 19
" bémol 19
" dièse 19
Bémol 19
Bémols (ordre des) 21

C

Cadence 88
" à la dominante 88
" évitée 89
" imparfaite 89
" parfaite 88
" plagale 90
" rompue 89
Carrée 31
Chaîne de trilles 76
Chœur à l'unisson 3
" à voix mixtes 3
" à voix égales 3
Classification des voix 3
Clé 10
" de fa, 3me ligne 10, 14
" " 4me ligne 10, 13
" de sol 10
" d'ut 10, 14
Clés (employées pour les voix) 2
" (figures). 10
Comma. 52
Comptage 29
Conseils aux jeunes pianistes 103
Consonance 83
Consonances parfaites et imparfaites 83
Contre-basse 4
Contre-point 1
Contre-temps. 39
" régulier 39
" irrégulier 39
Coulé 23

D

Da Capo 41
Demi-ton diatonique, chromatique 46

Dessin 70
Diapason 15
Dièse 19
Dièses (ordre des). 20
Dissonance 83
Division binaire, ternaire 33
Dominante 53
Double-barre. 36, 40
Double-bémol 19
Double-dièse. 19
Double-point. 22
Double-trille. 76
Double-triolet 34
Duolet 34

E

Echelle musicale 16
Eléments du phrasé 69
Enharmonie 48
Enharmoniques (gammes) 60
Expression 78
Expression (termes d') 78

F

Fanfare. 5
Figures des notes (nom, durée) 16
Fioriture 78
Fugue 1

G

Gamme. 52
" chromatique 59
" (degrés de la) 53
" (échelle de la) 52
" diatonique. 53
" harmonique 57
" majeure 53
" mélodique. 57
" mineure 57
" mode majeur (caractère du) 58
" mode mineur (caractère du) 58
" mode mineur ancien 58
" " " (caractère du) 58

Gammes diatoniques 53
" enharmoniques 60
" relatives 58
Genres 51
Grande pédale 93
Groupe ou grupetto 76

H

Harmonic 1, 5
Harpe 4

I

Incise 69
Instruments (classification des) 8
" à cordes 3
" à percussion 5
" à vent 4
Instrumentation 1
Intensité du son 6
Intonation du son. 6
Intervalle 45
" redoublé, triplé, quadruplé 45
" (moyen de trouver un intervalle) 45
Intervalles composés 45
" consonants, dissonants 83
" enharmoniques 48
" (qualifications des) 46
" (renversements des) 47
" simples. 45

L

Legato 100
Liaison. 23
Ligne d'octave 12
Lignes auxiliaires, supplémentaires ou additionnelles . . 9

M

Martellato 41, 102
Médiante 50
Mélodie 6
Mesure, à 2, à 3, et à 4 temps 28, 29
" à 5 temps 35
" (manière de le battre) 28
" (unité de) 27

Mesures artificielles 35
" composées ou ternaires 29, 30
" simples ou binaires 29
Métronome 36
Mode 50
Modulation 61
Mordant 74
Mouvement 37
" contraire, direct, semblable. 87
" des notes d'agrément 72
" métronomique 37
" (termes de) 37
Musique 1
" (art de la) 1
" de chambre 5
" d'ensemble 5
" (science de la) 1

N

Notes attractives 90
" modales 50
" (noms des) 9
" pointées 21
" portées ou lourées 23
" surabondantes 35
" tonales 50
Notions préliminaires 1
Nuances 40
" (termes de) 40

O

Octave 48
Orgue 4
Ornements 72
Orphéon 5

P

Parties fortes et parties faibles 32
Pédale (de la grande) 93
" sourdine 97
" tonale 98
Pédales (combinaison des deux) 98
Période simple, composée 71
Petite pédale. 97

Phrase 70
" carrée 70
" (membre de) 70
Phrasé 68
" (éléments du) 69
Piano 3
" (de l'échelle du) 4
" (formats du) 4
" (invention du) 3
" (instruments prédécesseurs) 3
Plain-chant 11
Point d'arrêt 38
" d'augmentation 21
" d'orgue 38
" (détaché) 41
" rond 41
Portamento 23, 101
Port-de-voix 76
Portée 9
Prosodie 71

Q

Quatuor vocal 2
Quartolet 34

R

Régions dans l'échelle des sons 6
Renvoi 41
Résolution des accords 90
Rythme 6, 38, 71
" (effets du) 39
" phraséologique 71
Rythmes (caractéristiques) 38
" (principaux) 38

S

Sensible 53
Sextolet, sixain 35
Signes d'altération 19
" divers 40
" de notation 9
Silences 17
" pointés 22

Solfège . . . . . .
Son . . . . . .
" générateur . . . . . .
Sonorité du piano . . . . . .
Sons harmoniques ou concomitants . .
Sous-dominante . . . . . .
Staccato 101
Sus-dominante 53
" tonique 53
Style 78
Symphonie ou orchestre symphonique 5
Syncope régulière, irrégulière ou brisée 39

T

Tableau de la composition des intervalles 49
" des différentes clés 15
" " gammes enharmoniques 60
" " mesures simples, composées . . . 30
" " silences correspondant aux valeurs de notes. . 17
" " tétracordes avec dièses 54
" " " " bémols 55
" " tons voisins 62
" " valeurs de notes pointées 21
Tempérament 52
Temps 27
" forts et temps faibles 32
Terminaison masculine, féminine 71
Tétracorde 56
Théorie musicale 1
Timbre du son . . . . . [illegible]
Ton (manière de trouver le ton d'un morceau) . . [illegible]
Tonalité . . . . . [illegible]
Ton et demi-ton 5
Tonique 53
Tonique des gammes (manière de trouver la) . . [illegible]
" " " majeures et de leurs relatives . . [illegible]
Tons voisins . . . . . [illegible]
Toucher (procédés du) . . . . . [illegible]
Transposition en écrivant, en lisant 65
" par les clés . . . . . [illegible]
" (manière de trouver la clé) 67
" synonyme 68
Trémolo 78
Trille 75
Triolet 33

U

Unisson 45
Unité de valeur, de temps, de mesure 27

V

Valeur des notes 16
Violon 4
Violoncelle 4
Voix 3